

**“For the story of memory is the story of seeing”
- Om film og sorg i Paul Austers *The Book of Illusions***

Av Cathrine Brøymer

Hovedoppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Seksjon for allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Oslo

Veiledet av Christian Refsum

Våren 2007

Sammendrag

I denne hovedoppgaven analyserer jeg hvordan film blir et middel til å bearbeide sorg i Paul Austers roman *The Book of Illusions* (2002). Fortelleren i romanen har mistet sin familie, og jeg skildrer i oppgaven hvordan sorgprosessen utvikles i relasjon til filmene til en gammel stumfilmstjerne. Det er særlig to fiktive filmpresentasjoner i teksten som er gjenstand for analyse. Ved å se på enkelte trekk ved filmmediet og stumfilmene, kommer det frem at sorgsituasjonen til fortelleren gjenspeiles i filmene på ulike måter. Dette gjelder også de av karakterene i teksten som kan knyttes til filmene. Analysen viser at filmvirkeligheten og fortellerens beskrivelser av egen virkelighet etter hvert glir over i hverandre. Jeg ser også nærmere på Orfeus-myten slik den reflekteres i teksten. Det kommer etter hvert frem at fortelleren tillegger tingene og stumfilmen et auratisk aspekt. Videre ser jeg på ulike momenter som fortellingen, rommet og erindringens funksjon i teksten. Gradvis kommer det frem at filmen for fortelleren kan være et rom hvor det er mulig å bevare et minne av fortiden.

Jeg vil gjerne rette en stor takk til min veileder Christian Refsum, som har bidratt med fine innspill og stilt konstruktive spørsmål underveis i arbeidet. Tusen takk til Tiril Myklebost for nyttige kommentarer til oppgaven. Takk til Morten Søberg som har lest korrektur. Og tusen takk til mine foreldre, Øyvin og Grete Brøymer, som på hver sin måte har bidratt til at arbeidet med oppgaven nå er i havn. Jeg setter også stor pris på alle gode studievenner og alle hyggelige kaffepauser i løpet av tiden på Blindern. Særlig vil jeg takke Frøydis Eriksen for inspirerende samtaler.

Til sist må jeg selvfølgelig takke dem som betyr mest: Mine to gode barn, Ada og Alma; og Morten, som alltid stiller opp og som har muliggjort det siste halvårets “hikikomori-tilværelse” på lesesalen.

Oslo, 17. mai 2007.

Cathrine Brøymer

Innhold

Sammendrag	2
Takksigelser.....	3
Innledning.....	6
1. Sorgen og møtet med filmen.....	10
- Forsøk på å gjenoppleve det tapte.....	10
- Fraværet.....	13
- Å oppleve/unnslippe virkeligheten.....	15
- Stumfilmens trøst.....	18
- Den tredje dimensjonen.....	21
- Stumfilmens tid og sorgen.....	24
2. Å skrive om film.....	26
- Filmens fortidighet og nærvær.....	26
- Zimmer og filmenes autonomi.....	28
3. Hector Manns stumfilm.....	31
- Stumfilmen og noen aspekter ved nærbildet.....	31
- Mr. Nobody.....	38
- Stumfilmens stillhet.....	42
4. Persepsjon og erindring i New Mexico.....	44
- Fortellerens persepsjon.....	44
- Dokumentasjon og fiksjon.....	47
- Møtet med Hector Mann.....	49
- Hendene.....	52
- Sansenes pålitelighet.....	53
- Filmen <i>The Inner Life of Martin Frost</i>	55
- Claire Martin.....	62
- Zimmers beskrivelser og filmen.....	66

5. Film og bevaring.....	69
- “What did I know about her? Almost nothing (...)”.....	69
- Alma og Helen.....	73
- Orfeus-myten.....	76
- Film som bevaring?.....	82
- Ønsket om aura.....	83
- Fortellingens rolle i romanen.....	86
- Film og litteratur.....	89
- Rommet.....	91
- Avslutning: “For the story of memory is the story of seeing.”.....	95
 6. Etterord.....	 98
 Litteraturliste.....	 100
Filmografi.....	103

Innledning

Everything, therefore, is present in his mind at once, as if each element were reflecting the light of all the others, and at the same time emitting its own unique and unquenchable radiance. If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. (Auster 1982:139)

I Paul Austers roman *The Book of Illusions* (2002) ledes hovedpersonen inn i en forunderlig verden knyttet til en glemt stumfilmkomiker og filmene hans. Etter å ha mistet sin kone og to sønner i en tragisk flyulykke, åpner filmen et mentalt rom som gjør det mulig for fortelleren David Zimmer å overleve tapet. Sorgen blir arnestedet for en rekke hendelser, som også bringer fortelleren inn i et typisk Auster-rom. Bruken av film i romanen kan forstås som et forsøk på å behandle sorgen. I denne oppgaven drøfter jeg via forskjellige vinklinger dette sentrale temaet. Tanken er at de forskjellige handlingspunktene i romanen viser en utvikling, der filmens rolle i sorgprosessen gradvis fremtrer i et klarere lys.

I innledningen til antologien *Konst och film* hevder Trond Lundemo at den klassiske filmteoriens fokus på filmens forhold og grad av likhet til virkeligheten har begrenset andre måter å se filmen på. Filmens evne til å fremstille og fostre tanken er vel så viktig (Lundemo 2004:11-12). I *The Book of Illusions* kan man finne en tematisering av begge disse tankegangene. Her problematiseres både hovedpersonens og filmens forhold til virkeligheten, samtidig som det viser seg at film også kan vise frem nye perspektiver og være et sted for refleksjon. Idet filmen knyttes opp mot refleksjonen og sorgen i romanen, blir den et mentalt anliggende. Persepsjonen av virkelighet i filmen og ellers problematiseres i teksten, likevel handler det om langt mer enn dette.

David Zimmers fokus på en indre virkelighet avtegner seg i hans syn på filmen og litteraturen. Tidlig i romanen forekommer det tegn på en indre vending, som begynner med sorgen og fortsetter i stumfilmen. Zimmer beveger seg innover i seg selv, og ender opp på den gamle stumfilmkomikeren Hector Manns ranch i New Mexico. Det som hender på ranchen viser seg etter hvert å være en kamp mellom kunsten og livet, men samtidig også en konflikt på liv og død. Hva er det filmen evner, som ikke litteraturen har i seg? Kan man skille mellom filmens og fortellerens opplevelse av virkelighet? I romanen er filmen i stor grad knyttet til erindringen. Idet hovedpersonens og filmens virkelighet gradvis går i hverandre, får filmen både en symbolsk betydning og en direkte innvirkning på romanens tematikk.

Under arbeidet med Paul Austers roman har jeg funnet frem til ulike aspekter ved Zimmers sorg som på forskjellige måter kan knyttes til filmmediet. Kanskje kan sorgen og filmen gjensidig belyse hverandres rolle i romanen. Det er flere tegn i romanen som peker på at en slik lesning kan være fruktbar.

På mange måter er *The Book of Illusions* typisk for Paul Austers forfatterskap. Her finner vi flere elementer som går igjen i de andre romanene hans, som for eksempel fokuset på fortellingen og mysteriet, samt dobbeltgjengermotivet som fremtrer indirekte i *The Book of Illusions*. Videre er “det tvetydige rommet” et moment som går igjen hos Auster, noe man finner en variasjon av i denne romanen. Det er også slik at de fleste av Austers tekster problematiserer representasjonen av virkelighet. Men også en krise- eller sorgsituasjon er en gjenganger. I flere av romanene er det noen som er berørt av et tap, eller en sorg. Det er særlig den selvbiografiske teksten *The Invention of Solitude* (1982) som tydelig står ut; her reflekterer forfatteren blant annet over tapet av sin far, og forsøker finne ut hvem faren var. Det er flere betraktninger over ulike tapssituasjoner i denne teksten, noe jeg tidvis vil berøre i den kommende lesningen.¹ Slik film er et fremtredende element i *The Book of Illusions*, er det denne av Austers romaner som i størst grad problematiserer representasjonens og kunstens rolle i teksten.

The Book of Illusions ble utgitt i 2002. Derfor er det ennå ikke publisert mye sekundærlitteratur om romanen. De artiklene som foreløpig finnes, er i liten grad sentrert om sorgen til fortelleren, men handler i desto større grad om kunstens og representasjonens rolle i romanen, og om Austers foreskrevne postmodernitet. Intertekstualitet og selvbiografisk referanse er også et emne. I den grad jeg forholder meg til disse artiklene, er det for å belyse mitt sorg- og filmperspektiv.²

¹ Andre tekster av Auster som på ulike vis har karakterer som er berørt av tap og sorg er romanene *Moon Palace* (1990), *Leviathan* (2001), *City of Glass* (2004) og *The Brooklyn Follies* (2005). I flere av disse romanene opplever karakterene kriser som hensetter dem i en marginalisert tilstand, ikke ulikt det som hender hovedpersonen i *The Book of Illusions*. Til tross for likhetene mellom disse tekstene og *The Book of Illusions*, vil ikke dette være et tema i denne oppgaven.

² Jeg nevner her tre artikler som jeg i varierende grad forholder meg til i oppgaven: Det er Jim Peacocks artikkel “Carrying the Burden of Representation” (2006) Denne artikkelen har blant annet en fin gjennomgang av representasjonens og kunstens rolle i teksten, uten at den går nevneverdig inn på filmens betydning. Videre nevner jeg Timothy Bewes’ artikkel “Paul Auster’s Cinematographic Fictions: Against the Ontology of the Present” (2006). Det overordnede formålet i denne artikkelen er å bringe en forståelse av det postmodernes forhold til sin egen historisitet, samtidig som den peker på hvordan Austers romaner *Oracle Night* (2003) og *The Book of Illusions* (2002) med filmen forsøker å bevege seg utover den postmoderne sfære. En tredje artikkel er Lene Schøtt-Kristensens “Hector Mann and Henry Roth: Portraits of Invisible Men in Paul Auster’s *The Book of Illusions*” (2005). Artikkelen knytter Austers roman til den amerikanske forfatteren Henry Roth. Schøtt-Kristensen finner flere likheter mellom Roth og Austers stumfilmkomiker Hector Mann, samtidig som hun videre forbinder dette med figurenes søken etter en farsfigur og til Austers selvbiografiske tekst *The Invention of Solitude* (1982).

Min fremgangsmåte i oppgaven er som følger: I første kapittel undersøker jeg Zimmers sorg og hvordan han kommer inn i Hector Manns stumfilmverden. Dette handler om hvordan sorgen kan knyttes til filmen, og på hvilken måte filmene fremstår som Zimmers redning. Kapittel 2 handler om noen aspekter ved filmen og ved fortellerens erindring av den. Kapittel 3 er i sin helhet viet Zimmers presentasjon av stumfilmene og nærbildet, samtidig som jeg vil se Zimmers sorg i lys av dette. Kapittel 4 omhandler Zimmers opphold på ranchen til Hector Mann i New Mexico. I denne delen av romanen er det mindre fokus på sorgen, men et desto sterkere blikk rettet mot Hector Mann, hans hemmelige liv, ranchen og filmene som ble laget der. I kapittel 5 tar jeg for meg de ulike forbindelsene mellom figurene i teksten og relasjonen til Zimmers tap. Fortellingene og karakterene veves på flerfoldig vis sammen i romanen. Å fortelle kan også være en måte å overleve på. Rommets betydning i romanen er også et emne i dette kapittelet. Samtidig ser jeg på de trekkene som i en overordnet forstand kan knytte sorgsituasjonen til filmens mulige bevaring av minnet av fortiden. I det påfølgende etterordet vil jeg se *The Book of Illusions* i et perspektiv som berører vår visuelle og filmatisk pregede samtid.

*

Før jeg tar for meg dette kan det være hensiktsmessig med et kort referat av handlingen: *The Book of Illusions* er presentert som fortelleren professor David Zimmers erindringer over noe som hendte for en tid tilbake. Zimmer har mistet sin kone og sine to sønner i en flyulykke, og er tyngnet av sorgen i det han tilfeldig kommer inn i Hector Manns stumfilmverden. Hector Mann forsvant på mystisk vis for mange år siden, men ingen vet hva som egentlig hendte med ham. Etter at Zimmer har gitt ut boken *The Silent world of Hector Mann*, får han et underlig brev i posten der det står at Hector gjerne vil treffe ham. Det er Hectors kone Frieda Spelling som har sendt brevet. Hun og Hector bor sammen på en ranch i New Mexico. Alma Grund, datter av Hectors kameramann og skuespillerinnen Faye, reiser til Vermont for å hente ham med til ranchen, slik at han kan se de siste filmene til Hector. Dette er filmer som vil bli destruert når Hector dør. En dramatisk scene ender med at Zimmer og Alma faller for hverandre, og reiser sammen til ranchen. Hector er døende, men Zimmer når et flyktig møte innen han dør. Dagen etter rekker Zimmer kun å se filmen *The Inner Life of Martin Frost*. Zimmer reiser tilbake til Vermont, der han venter på at Alma skal komme og bo sammen med ham. Men ingenting går som planlagt, og Almas manuskript om Hectors liv destrueres på samme måte som filmene. Dette resulterer i Friedas død og Almas selvmord. I siste kapittel

reflekterer Zimmer over hendelsene, og uttaler et håp om at kopier av de ødelagte filmene en dag vil bli oppdaget.

1. Sorgen og møtet med filmen

Dette kapittelet omhandler Zimmers opplevelser i tiden som følger etter at han mistet familien sin i en flyulykke. I dette øyemed er det nyttig å utdype Zimmers tapsopplevelse, og hva tapet innebærer som sådan. På hvilken måte rokker sorgen ved Zimmers oppfatning av virkeligheten? Det kan se ut som om filmen kan være en måte å overleve sorgen på, der stumfilmen byr fortelleren en vending mot en indre virkelighet og en annerledes opplevelse av tid.

Forsøk på å gjenoppleve det tapte

Flyulykken fører Zimmer inn i en traumatisk livskrise. På samme tid er sorgen han opplever forutsetningen for å skrive boken *The Silent World of Hector Mann*. Denne handler om filmene til stumfilmkomikeren Hector Mann. Zimmers sorg er altomfattende og ubeskrivelig, og hendelsene, refleksjonene og fortellingene i Austers roman er relatert til denne tapsopplevelsen; i særdeleshet filmene og de senere opplevelsene til Zimmer på ranchen i New Mexico:

My book had been born out of a great sorrow, and now that the book was behind me, the sorrow was still there. Writing about comedy had been no more than a pretext, an odd form of medicine that I had swallowed every day for over a year on the off chance that it would dull the pain inside me. To some extent, it did. (Auster 2002:5)

Zimmer avgrenser seg fra verden i tiden etter flyulykken. Samtidig som han unngår andre mennesker, lever han et innadvendt liv sammen med tingene og minnene etter de døde familiemedlemmene. Han tilbringer mye tid på å forsøke å gjenskape en følelse av *noe* ved kona og sønnene. Ved hjelp av ting og handlinger som sansemessig kan assosieres med familien, skaper Zimmer en kunstig forestilling av dem han har mistet, der han selv fyller rollene til de døde. På denne måten kan han forholde seg til tapet uten å tenke direkte på dem han mistet. Et eksempel på dette er når han fysisk leker med sønnenes ting, og rekonstruerer sønnenes handlinger for seg selv:

I would visit the boy's rooms and sit down on the floor, surrounding myself with their things. I wasn't able to think about them directly or summon them up in any conscious way, but as I put together their puzzles and played with their Lego pieces, building ever more complex and baroque structures, I felt that I was temporarily inhabiting them again—carrying on their little phantom lives for them by repeating the gestures they had made when they still had bodies. (Auster 2002:7-8)

Ved å bygge komplekse strukturer med Lego-klossene, skaper Zimmer rent hverdagslige situasjoner. Han hevder selv at han gjennom denne illusjonen fører “livene” deres videre; “their little phantom lives” (8). Samtidig skriver han at dette gir han den midlertidige følelsen av å oppholde seg i dem igjen: “inhabiting them” (8). Dette gir ham en følelsesmessig nærhet til de døde sønnene. Refleksjonen og intellektet strekker ikke til i denne fasen av sorgen. Det er handlingene og repetisjonene av det hverdagslige taktile og sansbare som skaper disse opplevelsene.

Ved å leve ut noen dagligdagse og trivielle trekk som Zimmer assosierer ved de avdøde familiemedlemmene, gjenskaper han gestene deres. I dette eksempelet kommer det frem at dette har ytterligere en funksjon; gjennom leken mister han også følelsen av tidens gang:

I read through Todd’s fairy-tale books and organized his baseball cards. I classified Marco’s stuffed animals according to species, color, and size, changing the system every time I entered the room. Hours vanished in this way, whole days melted into oblivion, and when I couldn’t stomach it anymore, I would go back into the living room and pour myself another drink. (Auster 2002:8)

Dette blir en måte å fordrive tiden på, som også kan forstås som et forsøk på å unnslippe tiden. Det er ikke bare disse handlingene som gir ham følelsen av å være utenfor tidens kronologi. Zimmer drikker enorme mengder whisky for å døyve sorgen, men også for å gi slipp på tanken om fremtiden: “It kept me from feeling to much, but at the same time it deprived me of any sense of the future, and when a man has nothing to look forward to, he might as well be dead.”(Auster 2002:9) Slik blir det etter hvert tydeligere at Zimmer befinner seg i en fase der tiden har mistet sin sedvanlige betydning. Han har et desto større behov for å få tiden til å gå, eller kanskje til og med få den til å opphøre fullstendig. Samtidig fremhever han en nærhet til døden. Slik man kan forstå det siste sitatet, blir det å settes utenfor tiden en vending som viser en lengsel etter selv å dø.

Repetisjonene av sønnenes handlinger kan oppfattes som en type trøst, der fortelleren forbinder tingenes sansbare materialitet med forestillingen av det tapte. Det som er igjen av familien er bare overflaten av de tingene som omga dem da de levde. Den virkelige familien av kjøtt og blod er ugjenkallelig borte:

On those rare days when I didn’t pass out on the sofa, I usually slept in Todd’s bed. In my own bed, I always dreamed that Helen was with me, and every time I reached out to take hold of her, I would wake up with a sudden, violent lurch, my hands trembling and my lungs gasping for air, feeling as if I’d been about to drown. (Auster 2002:8)

Kun i drømmende tilstand er han sammen med Helen. I våken tilstand er han smertelig klar over at hun ikke lenger finnes. Sønnene eksisterer også, som vist over, men kun i fortellerens illusoriske forestilling. *Likevel opplever Zimmer tilstander der han føler nærværet til dem han har mistet som noe virkelig og reelt.* Dette kommer best frem når han snakker om tingene kona har etterlatt seg. Han beretter at han oppholder seg inne i klesskapet på soverommet og kjenner på klærne hennes, og han ifører seg undertøy og sminken. Ved å omgi seg med de materielle eiendelene hennes, kan han føle nærheten til det tapte han etterstreber. Dette karakteriserer han som “(...) a deeply satisfying experience.”(Auster 2002:8) Dette nærværet oppnår han likevel mest effektivt gjennom parfymen hennes:

(...) I discovered that perfume was even more effective than lipstick and mascara. It seemed to bring her back more vividly, to evoke her presence for longer periods of time. As luck would have it, I had given her a fresh supply of Chanel No. 5 for her birthday in March. By limiting myself to small doses twice a day, I was able to make the bottle last until the end of the summer. (Auster 2002:8)

Disse handlingene forstår jeg som et forsøk på å bringe noe ved familien videre; inn i en tid som den avdøde familien ikke lenger er en del av – annet enn gjennom fortellerens rekonstruksjoner og beretninger. På samme tid viser Zimmers fortelling en tilstand der han veksler mellom å oppleve det reelle tapet av familien, og en *opplevelse* av at kona eller sønnene likevel virkelig finnes på ett nivå i bevisstheten hans. Zimmers handlinger får slik en dobbelt funksjon: Handlingene fremhever tapet, men skaper også i noen øyeblikk en reell opplevelse av det som tross alt er borte.

På denne måten kan det se ut som om Zimmer gir opp en del av seg selv. Hans person og bevissthet må også romme plass til de døde. Han er ikke lenger forankret i det han opplever som det virkelige livet. Kanskje kan man si at han periodevis oppnår å stå utenfor den kronologisk tiden. I de tilfellene der Zimmer føler et reelt nærvær av kona eller sønnene, virker det som om han virkelig lykkes fordi han beveger seg utenfor den sfæren der familiemedlemmene ikke eksisterer som levende mennesker. Dette kan forstås som et sted som ikke tilhører bestemt hverken fortid, nåtid eller fremtid, men som kan oppleves kontinuerlig. Slik er det mulig å si at Zimmer befinner seg i en sorgtilstand, der han opplever at familien transcenderer døden. Samtidig er dette bare en forestilling som er skapt ut av egne handlinger. For sorgen innebærer også at han vet at han aldri skal se dem igjen. Denne tilstanden kan minne om den russiske forfatteren Vladimir Nabokovs sørgmodige reminisens av barndommen i tsartidens Russland. I selvbiografien *Speak Memory. An autobiography Revisited* skriver han om fortidens faste fremtoning: “That robust reality makes a ghost of the

present. The mirror brims with brightness; a bumblebee has entered the room and bumps against the ceiling. Everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die.” (Nabokov 1989:77) I det Nabokov lar erindringen av det fortidige tre frem, må nåtiden vike for minnets uforanderlighet.

Fraværet

Paul Auster har også skrevet om sorg i tidligere bøker, og jeg vil fremheve en tekst som er egnet til å belyse sorgtematikken i *The Book of Illusions*. I andre del av *The Invention of Solitude* (1982) skriver Auster om en fars forhold til sønnen. Denne faren kalles rett og slett for A. Etter at sønnen har vært nær ved å dø, reflekterer A. over følgende tanke: Det er når han står overfor muligheten til å miste sin sønn at han virkelig blir *far*. I forbindelse med denne hendelsen siteres noen setninger fra den franske poeten Stéphane Mallarmés *A Tomb for Anatole*, som Paul Auster har oversatt i sin helhet. I dette sitatet fra Mallarmés tekst ligger fraværet i tingenes nærvær:

to find *only*
absence—
—in presence

of little clothes
—etc—

(Auster 1982:112-113) I likhet med David Zimmer i *The Book of Illusions*, opplevde Mallarmé en stor sorg da sønnen Anatole døde åtte år gammel. Negasjonen som fremgår av det poetiske fragmentet ovenfor, finnes på flere måter i Zimmers egen sorg. Familien til Zimmer skildres bare i dens fravær. Han beskriver ikke familien direkte i noen stor grad slik kona og sønnene var forut for dødsfallene. Hvem var hustruen Helen? Hvordan så hun ut? Hva pleide de å gjøre sammen? Dette får vi ikke vite mye om. Mesteparten av informasjonen om den avdøde familien er knyttet til ting som på ulike måter er forbundet med tapet: Zimmer gjengir for eksempel en situasjon i bilen den morgenen han kjørte familien til flyplassen, og han forteller historien om den store forsikringssummen som han mottar etter ulykken, og hva pengene ville betydd for familiens økonomi da de ennå levde. Det er gjennom fortellerens presentasjoner av deres eiendeler og hans handlinger at vi får vite noe om de døde. Meget vagt blir de karakterisert, ikke nødvendigvis gjennom deres personligheter, men gjennom det fellesskapet familien sammen utgjorde som enhet. Fordi man ikke får ytterligere informasjon om deres personlige særtrekk, er det de generelle trekkene av en mor, kone, og sønner som

trer frem for leserens forestilling. Således fremstilles tapet som universelt og allment. Det er som om familien ikke *kan* gjengis på en mer direkte måte. De døde kan ikke oppleves ved hjelp av tanker og ord; det er kun mulig å kretse inn noe generelt ved dem gjennom andre, helt dagligdagse objekter. Men der Mallarmé opplever “*only absence*” i sønnens klær, speiler Zimmers families gjenstander ikke bare fraværet, men utgjør derimot i visse øyeblikk en form for trøst og et reelt nærvær.

For Zimmer blir disse tingene derfor betegnende for hvem de tapte var, før flyulykken. Det er de materielle tingene som rent *fysisk* er igjen, og som Zimmer sitter tilbake med slik det beskrives i romanens første kapittel. Det materielle godset etter familien får med dette stor betydning for hovedpersonen. Når Zimmer forestiller seg og lever seg inn i de dodes tidligere liv ved hjelp av sminke, klær og leker, kommer fraværet av de varme menneskekroppene frem, dem Zimmer har forholdt seg til helt frem til flyulykken; kona i dobbeltsengen og de små kroppene til de lekende sønnene. Fraværet av alt dette virkeliggjøres gjennom Zimmers erfaring av de materielle tingene. Det virker som om det blir for vanskelig å beskrive mer detaljert det han virkelig har tapt. Dette er kanskje umulig å gjengi med ord.

Det Zimmer bringer med seg av familien etter dødsfallene, finnes i tingene han oppbevarer etter dem, men samtidig også *i* ham selv; i hans særskilte opplevelse av å være utenfor tiden, og i erindringen av de døde som følger ham. Som det heter i Paul Austers oversettelse av Mallarmés *Pour un tombeau d’Anatole*:

(...) if I could not
embrace you
squeeze you in my arms
— it is because you were
inside me (Mallarmé 2005:135)

Dette kan til en viss grad også gjelde Zimmers erfaring av sin egen sorg. Paul Auster skriver følgende i innledningen til de oversatte fragmentene:

Because Anatole was too young to understand his fate (a theme that occurs repeatedly throughout the fragments), it was as though he had not yet died. He was still alive in his father, and it was only when Mallarmé himself died that the boy would die as well. (Mallarmé 2005:xi)

Det fremgår av Mallarmés fragmenter at sønnen vil fortsette å leve i faren, gjennom erindringen hans, og gjennom teksten. Dette minner om Zimmers tilstand i *The Book of Illusions*. Zimmer forstår at familien – kona og sønnene – er døde, men han er ikke i stand til å gripe fatt i deres egentlige betydning eller det essensielle ved dem som er gått tapt. Det kan

nærmest fremstå som om han kretser rundt tapet i seg selv, der de døde kun er fragmenter han selv er nødt til å projisere inn i sin egen forestilling av tilværelsen, og inn i sorgrommet han befinner seg i.

Zimmer forstår etter hvert at sønnene aldri vil overskride den alderen de hadde da de døde. De vil for alltid være fire og syv år gamle. Når Zimmer ringer en venn som har tilbudt ham å få oversette Chateaubriands *Mémoire d'outre-tombe*, hører han stemmen til vennens sønn på telefonsvareren. Det går opp for Zimmer at mens dette barnet vokser og blir eldre, vil hans sønn Todd forbli syv år. Gjennom farens øyne og handlinger kan vi se at det skapes et slags erindret stillbilde av den døde sønnen, som med sine uforanderlige syv år kontinuerlig sorterer baseball-kortene sine, bygger med legoklosser og sover i sengen sin, og som fortsetter det livet han hadde før ulykken.

Å oppleve/unnslippe virkeligheten

Anders Johansen skjeller i essayet "Samtalens tynne tråd" (Johansen 2003:163-203)³ mellom ulike sjikt i vår oppfattelse av virkelighet: Først er det den rent fysiske og taktile virkeligheten, der alt kan tas på eller sanses. Den kulturelt betingede virkeligheten handler derimot om det begrepslige, og om forståelsen av den kulturelle dimensjonen. Videre er det en tredje og viktig sosial menneskelig del som handler om følelser. Johansen skriver om *opplevelsen* av det virkelige:

I tillegg til den fysiske og kulturelle virkelighet kommer det en sosial, som er like avgjørende for livsevnen. Hvis den første av disse virkelighetene overveiende er sanselig, og den andre mest intellektuell, består denne tredje av følelsesstoff først og fremst. Den blir holdt ved like gjennom en samtale som ikke er bekreftelse av betydninger, men engasjement og kontakt. Denne samtalen er et bånd som forankrer – ikke i tingenes verden, eller i begrepenes, men i medmenneskets. (Johansen 2003:172)

I tillegg er det et fjerde nivå i opplevelsen av virkeligheten som handler om kommunikasjon og informasjon: "For at virkeligheten skal bestå for oss, må vi ha kunnskaper om den." (Johansen 2003:173)

Johansens inndeling av virkelighetens plan er relevant for en analyse av Zimmers tilstand i perioden etter ulykken, fordi de forskjellige stadiene tydeliggjør noen vesentlige ledd i Zimmers sorgprosess. Videre er det et poeng at dette bidrar til å fremheve hans unndragelse fra en samfunnsmessig virkelighet.

³ Fra essaysamlingen med samme navn. *Samtalens tynne tråd* handler kort fortalt om skriveerfaringer og om ulike erfaringer av virkelighet.

I Zimmers tilfelle erfarer han sin families nærvær og fravær gjennom tingenes materialitet og sansbarhet. Slik lever Zimmer i den sanselige virkeligheten som Johansen skriver om: Han leker med guttenes ting og lukter på konas parfyme, sminker seg og ikler seg hennes klær. Gjennom handlingene og disse objektene fremtrer en konkret og fysisk virkelighet, som ikke desto mindre tidvis gir Zimmer en reell følelse av at kona og sønnene fremtrer gjennom de materielle eiendelene.

Idet Zimmer berøres av Hector Manns stumfilmer, forholder han seg til en kulturell form for virkelighet. Gjennom filmen beveger han seg i en kunstig skapt verden. Zimmers drøfting av filmens og litteraturens betydning handler om et begrepslig forhold til kulturen.

Når det gjelder den medmenneskelige, sosiale og kommunikative delen av virkeligheten, der man gjennom språket opplever og bekrefter opplevelsen av verden sammen med andre, er ikke Zimmer lenger en deltager. Fra å forholde seg til familiens objekter, og ved å rekonstruere en slik “fantomverden”, blir fraværet av det menneskelig og følelsesmessige aspektet desto tydeligere gjennom fraværet av den menneskelige samtalen. Zimmer lever med et fravær av menneskelig kontakt. Han ønsker heller ikke noen forbindelse med andre mennesker etter dødsfallene:

It was better to be left alone, I found, better to gut out the days in the darkness of my own head. When I wasn't drunk or sprawled out on the living room sofa watching television, I spent my time wandering around the house. (Auster 2002:7)

Det blir her tydelig at sorgen gjør at Zimmer vender seg vekk fra det sosiale livet og innover i seg selv. De få besøkene av venner og kolleger som han likevel mottar kort tid etter dødsfallene, opplever han som ubehagelige. Stillheten mellom han selv og gjestene karakteriserer han som pinlig.

Zimmers rastløshet og den endeløse tv-tittingen blir også betegnende for den umiddelbare erfaringen av sorgen. Rastløsheten kan kobles til den amerikanske tv-virkeligheten, som blant annet kjennetegnes av en døgkontinuerlig strøm av bilder, uten noen begynnelse eller slutt. Zimmer leser heller ikke bøker eller aviser i denne perioden, men velger å se på fjernsyn. Dette krever ikke den samme mentale tilstedeværelsen som er nødvendig for å kunne lese en tekst. Tv-tittingen blir en egen form for virkelighetsfravær; en virkelighet utenfor virkeligheten. Likevel utgjør den en slags forbindelse med verden, om enn skrøpelig. I essaysamlingen skriver Anders Johansen om dette, og om å være i verden, i essayet “Samvær og kringkasting”:

Massekommunikasjon er bidrag til vedlikehold av virkelighet. Først av alt gir det tilgang på kunnskap om verden. (...) Det er fullt mulig å dø av mangel på informasjon. Men virkeligheten har flere plan, massekommunikasjonen forholder seg til alle. Som rituell bekreftelse av en felles meningsverden er den et bidrag til å holde den kulturelle virkelighetssans i stand. (...) Som kontakt med det omgivende samfunn, som anledning til en eller annen form for parasosial interaksjon, betjener den altså vår trang til befatning med medmenneskets verden. (Johansen 2003:223)

Etter flyulykken har Zimmer mistet en slik trang til å forholde seg til omverdenen, men han ser likevel på fjernsyn: “(...) kringkastingsprat [er] ikke bare avledning fra, men også produksjon av virkelighet.” (Johansen 2003:223)

Fra flyulykken inntreffer og til Alma kommer til ham, er Zimmer med noen få unntak helt alene. Men en dag han støter på noen tidligere venner i butikken, ender han opp med å bli invitert i selskap. Under dette middagsselskapet viser det seg at Zimmer er ute av stand til å opprettholde en vanlig, uforpliktende samtale. Hans evne til menneskelig kommunikasjon er kraftig forringet: “(...) I felt awkward, out of my element, and every time I opened my mouth to say something, I found myself saying the wrong thing. I wasn’t up on the Hampton gossip anymore.” (Auster 2002:71) Han er ute av stand til å småprate. Ikke bare fordi det er lenge siden han snakket med noen forut for festen, men også fordi han ikke lenger leser aviser: “I hadn’t looked at a paper in over a year, and as far as I was concerned, they could have been referring to events that had taken place in another world.” (Auster 2002:71) Disse menneskene representerer en verden som Zimmer ikke lenger er en del av. Den manglende evnen til å kommunisere bidrar også til å skape et slikt sprik. Det kan være derfor Zimmer opplever besøket hos “The Tellefsons” som så uutholdelig. Fordi han hverken leser aviser eller er oppdatert på siste sladder, kan han heller ikke ha en naturlig omgang med sine tidligere venner og kolleger. Denne massemediale kontakten med verden kaller Johansen for “samfunnsmessighet”, noe Zimmer med unntak av å se på fjernsyn unndrar seg. Mangelen på informasjon gjør at Zimmer har problemer med å fungere sammen med andre.

Disse menneskene representerer på en måte det livet Zimmer hadde sammen med kona og sønnene, noe som kompliserer den selskapelige situasjonen. Han forlater festen etter å ha fornærmet en av gjestene og laget skandale. Zimmer etterstreber ikke tilgang til den verdenen han tidligere har tatt del i sammen med sin kone. Vi kan si at den virkeligheten disse menneskene representerer, anskueliggjør en tilstand der dem han har mistet er totalt fraværende. Her kan han ikke lenger gjenskape en følelse av dem, men må forholde seg til det som skjer i nåtiden. Zimmers opplevelse av virkelighet i sorgen kan snarere forstås som en skapt *indre virkelighet*; et mer eller mindre lukket rom, som etter hvert kan knyttes til Zimmers opplevelser av stumfilmen og filmmediet generelt. Det er typisk nok gjennom tv-

mediet at Zimmer oppdager stumfilmkomikeren Hector Mann. Ved å se på tv unndrar han seg virkeligheten, samtidig som det fører ham inn i en annen.

Zimmer har også et anstrengt forhold til telefonen, som blir et bilde på forbindelsen til den verden han unndrar seg fra: “This was one of my few concessions to reality, a grudging acknowledgement that I was not in fact the only person left in the world.” (Auster 2002:60) Zimmers vending vekk fra den ytre verden, og inn mot en indre, kan ses på som et forsøk på å holde seg utenfor samfunnet og en regulær tidsforståelse. Slik man med Anders Johansen kan lese Zimmers fravær av menneskelig kontakt som tapet av en følelsesmessig kontakt med verden, kommer det gradvis frem at det nettopp er Zimmers følelser som umiddelbart blir betegnende for interessen for Hector Mann. I Hectors filmverden kobler Zimmer de kulturelle forståelsesrammene sammen med det rent følelsesmessige. Samtidig som Zimmer opplever nærheten og det allmenne ved stumfilmene, er også filmen selv kjennetegnet ved de filmede objektenes fravær. Spriket i tid mellom stumfilmen og Zimmers eget ståsted anskueliggjør også et slikt fravær og en avstand.

Stumfilmens trøst

Sorgen blir inngangsporten til Hector Manns stumfilm, men etter hvert ser det ut som om sorgen spiller en indirekte rolle i forhold til Zimmers innlevelse i filmene. Opplevelsen av stumfilmene blir en tilstand der det er mulig å holde ut sorgen. Det året Zimmer bruker på å skrive bok om Mann, er han helt konsentrert om disse stumfilmene. Jeg vil her påpeke at filmen blir en annerledes illusjon for Zimmer; fra forsøkene på å gjenskape opplevelsen av familien sin, trer han med stumfilmen inn i en *annen* og til dels fremmed verden der det er plass til latter. Det er nettopp latteren som blir hans første reaksjon på Hector Manns stumfilm. Stumfilmen lar han forstå at han lever og at han kan tillate seg å le uten skyld:

That was how things stood for me when Hector Mann unexpectedly walked into my life. I had no idea who he was, had never even stumbled across a reference to his name, but one night just before the start of winter, when the trees had finally gone bare and the first snow was threatening to fall, I happened to see a clip from one of his old films on television, and it made me laugh. That might not sound important, but it was the first time I had laughed at anything since June, and when I felt that unexpected spasm rise up through my chest and begin to rattle around in my lungs, I understood that I hadn't hit bottom yet, that there was still some piece of me that wanted to go on living. (Auster 2002:9)

Denne plutselige fysiske virkningen på Zimmer står i kontrast til den likegyldige og negative refleksjonen over filmmediet som han tilkjennegir i romanens første kapittel. Kritikken av filmen er preget av en manglende tilfredsstillelse fortelleren tidligere har opplevd i møtet med filmen: “(...) the images (...) never *satisfied* me as powerfully as words did.” (Auster 2002:14,

min kursivering) Som vist i dette sitatet anvender Zimmer et følelsesmessig og subjektivt språk når han uttaler seg om film og litteratur i generell forstand. Zimmer mener filmene ikke overlater nok til tilskuerens egen fantasi: “Too much was given, *I felt*, not enough was left to the imagination” (Auster 2002:14, min kursivering). Igjen bruker Zimmer et ord som tilkjennegir en emosjonell vurdering. Hector Manns filmer ser ut til å berøre ham på et dypt følelsesmessig plan.

Zimmer oppgir forskjellige årsaker til at han valgte å skrive bok om Hector Manns filmer, men de fleste er bestemt av ulike og tildels uklare følelsesmessige behov. Den kvelden han ser Hector Mann på fjernsyn, blir han dratt inn i Manns svart-hvittverden uten å tenke eller reflektere over det: “A narrator spoke over the action, but I was too immersed in the scene to catch everything he said.” (Auster 2002:11) Tidligere har han argumentert for at film ikke tilfredsstiller like mye som det skrevne ord. Her glemmer han derimot språket og sammenligningen, og lar seg overmanne av fascinasjonen for stumfilmens rene visuelle uttrykk. Zimmer viser en dragning mot Hector som han ikke kan forklare rasjonelt:

I can't explain why it grabbed me, but there he was in his white tropical suit and his thin black mustache, standing at a table and counting out piles of money, and he worked with such furious efficiency, such lightning speed and manic concentration, that I couldn't turn my eyes away from him. (Auster 2002:10)

Han opplever et visuelt begjær overfor det han ser på fjernsynsskjermen. Ute av stand til å ta blikket vekk fra mannen i den hvite dressen og den smarte mustasjen, er det altså filmbildene og Hectors bevegelser som holder blikket hans fast. Henvisningen til Hectors handling og til hans ytre attributter er likevel en form for forklaring. Vi kan her se at det er noe ved bildene som fascinerer Zimmer bare ved sitt blotte nærvær. Senere gir han likevel en utdypende forklaring på hvorfor han ender opp med å skrive bok om stumfilmene:

I was just looking for something to do, something to keep me occupied in a harmless sort of way until I was ready to return to work. I had spent close to half a year watching myself go to the dogs, and I knew that if I let go on any longer, I was going to die. It didn't matter what the project was or what I hoped to get out of it. Any choice would have been arbitrary by then, but that night an idea had presented itself to me, and on the strength of two minutes of film and one short laugh, I chose to wander around the world looking at silent comedies. (Auster 2002:13)

Zimmer gir ikke opp forsøket på å forklare fascinasjonen for Hector Mann. Han har rett og slett valgt å konsentrere seg om dette. Han opplyser også motsetningsfullt at han heller ikke orker å grunngi hvorfor han er så opptatt av stumfilmene til Hector: “(...) and I didn't have the strength to explain why looking at silent movies had suddenly become so important to me.” (Auster 2002:21) I en senere passasje forteller han at han ønsket å studere Manns filmer

for å kunne fokusere på noe konkret. Denne gangen virker valget om å skrive bok langt mer målrettet: “(...) the truth was that I was teaching myself how to concentrate, training myself how to think about one thing and one thing only. It was the life of a monomaniac.” (Auster 2002:27) Ved å tenke på kun én ting kan Zimmer glemme sin tapte familie for en stund. Zimmer er kommet til et punkt der han velger å leve videre takket være interessen for Manns filmer. Den amerikanske forfatteren Joan Didion skriver i den selvbiografiske boken *The Year of Magical Thinking* (2006) om monomanien hun opplever når ektemannen dør. Hun er nødt til å være geskjeftet med noe hele tiden for å holde tankene på plass. I boken hennes forstås dette som en vanlig sorgreaksjon, noe som setter Zimmers opplevelser i perspektiv; han beveger seg temmelig dypt inn i den materien han fokuserer på. Senere oversetter han Chateaubriands memoarer, noe som utgjør en lignende måte å holde tankene om tapet på avstand for Zimmer.

Med et fokusert og enslig blikk på Hector Manns filmer, blir Zimmer tilskuer uten noe annet fellesskap enn skyggenes lys og mørke. Både de første stumfilmsnuttene han ser på tv, og dem han ser på ulike filminstitutter og cinematek verden over, ser han alene. Det gjelder også filmen han ser på ranchen. Denne filmopplevelsen kan han heller ikke dele med noen i ettertid ettersom negativene nå er brent. De andre som har sett filmen er enten døde eller forsvunnet. Den foreliggende bokens gjengivelse og presentasjon av filmene blir en siste dokumentasjon av disse hendelsene, et siste enslig blikk, der man kan regne med at den siste tilskueren av filmen med bokens utgivelse er død, slik Zimmer bebuder i romanens siste kapittel.

Zimmers ensomhet som tilskuer manifesterer også hans ensomhet i sorgen og hans eremittlivelse uten kontakt med andre mennesker. Den svenske filmforskeren Astrid Söderbergh-Widding skriver om vår tids solitære blikk: “Den moderna blicken tenderar samtidigt steg for steg bli alltmer privat.” (Söderbergh-Widding 1997:8-9)⁴ Filmen er i utgangspunktet ment å konsumeres i et fellesskap, men blir med tv-apparatet og den digitale filmen langt mer individualisert. Ifølge Söderbergh-Widding går det symbolske felleskapet i kinosalen tapt når tilskueren sitter alene foran fjernsynsapparatet (Söderbergh-Widding 1997:9). Det kollektive ved filmopplevelsen er således noe Zimmer unndrar seg. Å se Hector Manns stumfilmer handler ikke om å oppleve et fellesskap sammen med andre levende mennesker, men å bevege seg inn i en stumfilmverden hvor det er rom for en privat refleksjon.

⁴ Med utgangspunkt i filmmediet ser Astrid Söderbergh-Widding på blikkets rolle i vår samtid i essayet *Blick och blindhet* (1997).

Zimmers enslige tilskuersituasjon kan også forstås som et bilde på samfunnets holdning overfor døden, som ikke lenger utgjør en naturlig del av livene våre. I vår tid, i vår kulturkrets er det ingen døde som ligger på likskue i hjemmene. Den tyske filosofen Walter Benjamin kan bidra til å utfylle dette perspektivet:

Å dø, som en gang var en offentlig og høyst eksemplarisk prosess i den enkeltes liv (tenk på Middelalderens bilder, der dødsleiet er omdannet til en trone som folket trenger seg fram mot gjennom de vidåpne dørene i dødshuset) – å dø blir i moderne tid trengt stadig lenger ut av de levendes oppfattelsessfære. Tidligere var det intet hus, knapt noe rom der ikke noen en gang hadde dødd. (Benjamin 1991:188)

Der døden befinner seg bortenfor de stedene vi oppholder oss til daglig, og således ikke kan oppleves naturlig, blir døden noe fremmed. Zimmer, som sitter alene hjemme hos seg selv og opplever hvor ubehagelig det er å snakke med andre mennesker, viser hvor vanskelig det kan være å forholde seg til et fenomen som oppleves som fraværende helt til man rammes av det. Men også når døden inntreffer, innebærer den et fravær.⁵

Både de private filmopplevelsene og døden som er unndratt offentligheten kan peke mot samfunnets individualisering i vår tid. Zimmer opplever ingen kollektiv sorg, og å se på fjernsyn eller film i det private hjem er i utgangspunktet en enslig foreteelse. Likevel er det et slags selskap i filmen.

Den tredje dimensjonen

I romanens første kapittel tar Zimmer ofte i bruk et språk spekket med følelsesord når han snakker om filmmediet. Til tross for dette er det mulig å se Zimmers syn på filmen som rasjonelt og reflektert. Zimmer er opptatt av litteraturens og filmens ulike måter å representere virkeligheten på. Det er bokens og filmens evne til å fostre tanken, refleksjonen og forestillingsevnen som er vesentlig for fortelleren, som er opptatt av kunstens metafysiske aspekt. Når Zimmer sier at han alltid har forholdt seg likegyldig til filmmediet, kan det derfor være underholdningsfilmen han sikter til. Den typiske Hollywood-filmen er gjerne kjennetegnet av en tilsynelatende “sømløs” beretterteknikk og en stram narrativ økonomi, der de ulike visuelle komponentene først og fremst bidrar til å fortelle en historie. Slik det kommer frem av teksten har ikke filmen som sådan i tilstrekkelig grad appellert til intellektet,

⁵ I så måte har den amerikanske tv-serien *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) kanskje bidratt til å bryte ned enkelte tabuer rundt vår tids oppfatning av døden. I denne serien møter vi en familie som driver et begravelsesbyrå, der døden og de døde utgjør en naturlig del av handlingen. Her overskrider døden de levendes sfære.

eller generert noen videre refleksjon hos Zimmer. Han mener særlig at innføringen av farge og lyd har gjort filmen for eksplisitt i sin gjengivelse av virkeligheten:

Too much was given, I felt, not enough was given to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world—which is in us as much as it is around us. That was why I had always instinctively preferred black-and-white pictures to color pictures, silent films to talkies. (Auster 2002:14)

Slik jeg forstår dette sitatet mislykkes filmen, fordi virkeligheten handler om noe mer enn det vi kan se av verden rundt oss. Man kan også forstå dette som et normativt syn på filmen. Zimmer uttaler aktivt både hvordan filmen *ikke* bør være (som med farge- og lydfilmen), og hvordan filmen bør være. Da lydfilmen gjorde sin inntreden med filmen *The Jazzsinger* i 1927 (King 1996), var det mange som i likhet med Zimmer var svært kritiske til det den tekniske nyvinningen førte med seg.

Zimmer mener filmens analogi til virkeligheten fører til at det ikke åpnes opp et eget rom for fantasi og refleksjon. Slik han omtaler stumfilmens poetiske tilsnitt, ser det ut som om stumfilmen er unntatt denne kritikken, siden den nettopp ikke kan forstås som et forsøk på å gjengi virkeligheten. Hans egentlige kritikk av filmen kan derfor oppfattes som en klar kontrast til hans opplevelse av Hector Manns stumfilmer. Stumfilmen fremstår her som idealet; den rene filmen (Auster 2002:14-15).

Zimmers likegyldighet overfor filmbildet kan også være generert av bildestrømmen i samfunnet på en mer generell basis. Hans omtale av filmen i sitatet nedenfor minner snarere om et forhold enkelte har til nettopp tv-mediet:

It wasn't that I had anything against the movies, but they had never been very important to me, and not once in more than fifteen years of teaching and writing had I felt the urge to talk about them. I liked them in the way that everyone else did—as diversions, as animated wallpaper, as fluff. (Auster 2002:14)

Måten Zimmer ser tv på i perioden etter familiens død virker formålsløs og apatisk. Det er en ren tilfeldighet at det plutselig dukker opp bilder i tv-ruten som plutselig engasjerer ham. Det er her relevant å gjengi noe av det Astrid Söderbergh-Widding skriver i *Blick och Blindhet* om tapet av det autentiske ved bildet og om nostalgien for auraen:

Nostalgin för auran har att göra med längtan efter att ånyo kunna tillskriva bilden en yttersta mening. Denna längtan tror jag i sin tur är nära förbunden med den skräck som tycks ha gripit många i vår visuella epok, en skräck som just tar sig uttryck i ett slags svindel inför de aldrig upphörande bildflödena. Tänk om det bakom bilden bara finns en annan bild, och bakom den ännu en annan, och så vidare i all oändlighet? Den ändlösa återspeglings mardröm... (Söderbergh-Widding 1997:12-13)

Kan det være tilfelle at Zimmer lengter etter et auratisk aspekt ved bildet? Söderbergh-Widding taler om den “ändlösa återspeglingsens mardröm” og det kan virke som om det er et slikt forsøk på å representere virkeligheten i bildet som Zimmer motsetter seg. Det er påfallende at mens Walter Benjamin la vekt på at filmen fortrenget auraen i “Kunstverket i reproduksjonsalderen” (1991), erfarer kanskje Zimmer som lever i en helt annen epoke, at stumfilmene i motsetning til tale og fargefilm, kan oppleves auratisk.

Her vil jeg påpeke at filmens likhet til det virkelige live for Zimmers snarere innebærer en begrensning: Ved å vise for mye, lukkes forestillingsevnen og fantasien.⁶ Stanley Cavell er inne på noe lignende når han i *The World Viewed* skriver om filmens begrensninger og muligheter. Filmrutens innrammede billedfelt fordrer et konsentrert og fokusert blick fra tilskueren, samtidig som en del av billedfeltet faller vekk fra synsfeltet. Dette betyr ikke at *offspace* (det som ikke vises i bildet) er ubetydelig. Ifølge Cavell har kanskje nettopp det som *ikke* vises stor betydning fordi det som ikke kan ses, i desto større grad krever noe av tilskuerens egen innlevelse og forestillingsevne:

Et kamera er en åpning i en boks: Det er det fremste tegnet på det faktum at et kamera som peker på et objekt, peker bort resten av verden. Kameraet er blitt rost for å utvide sansene; det kan ha seg slik at det fortjener mer ros for å begrense dem, og dermed gir mer rom for tanken. (Cavell 1999:134)

Der filmbildene selv inviterer tilskueren til å tro på forestillingen om bevegelse og virkelighet, kan det som ikke er synlig bli desto virkeligere ettersom dette oppstår i tilskuerens egne tanker og visuelle forestillinger. Her snakker man om tilskuerens indre virkelighet, og det kan være dette Zimmer er inne på når han hevder at den virkelige verden er *i* oss, gjennom vår subjektive opplevelse og persepsjon av den, like mye som den eksisterer utenfor oss selv (Auster 2002:14). Dette kan videre forstås som den tredje dimensjonen Zimmer er opptatt av. Han hevder at denne oppstår som en illusjon i farge- og lydfilmen. Denne tredje dimensjonen skal ikke finnes i filmen, men skal oppstå i oss som tilskuere. Stumfilmen åpner opp for dette, mener Zimmer: “The flat screen was the world, and it existed in two dimensions. The third dimension was in our head.” (Auster 2002:15) Her kan vi si at den tredje dimensjonen representere tilskuerens indre rom.

⁶ En film som Michael Hanekes *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000) åpner derimot opp for forestillingen og tanken gjennom en veldig konkret og synlig begrensning, fordi handlingen ofte foregår utenfor bilderuten, og dermed unndrar seg tilskuerens vitebegjær. I stedet må tilskueren forestille seg handlingen.

Stumfilmens tid og sorgen

Zimmer omtaler stumfilmen som tidløs og universell: “It was thought translated into action, human will expressing itself through the human body, and therefore it was for all time.” (Auster 2002:15) Stumfilmen fremstår her som fristilt fra tiden. Like fullt knyttes tidsaspektet i sitatet opp til filmformens reflekterende uttrykk gjennom den handlende menneskekroppen i bevegelse. Dette kan også tolkes som et uttrykk som er forut for språket. I stumfilmen trenger man ikke språket for å vise frem følelser, eller for å drive handlingen fremover. Det er dette som gjør stumfilmuttrykket universelt. Med et tilbakeblikk på Zimmers egne handlinger i perioden etter familiens bortgang, kan dette forbindes til hans fysiske og sanselige gjenopplevelse av familien. Både fortid og nåtid knyttes sammen, men overgår likevel det fortidige. Dette angår både stumfilmen og Zimmers reelle opplevelser av familiens tilstedeværelse etter dødsfallene. Både stumfilmene og familien tilhører fortiden, men slik Zimmer beskriver det transcenderer begge dette tidsperspektivet.

Når Zimmer opplever filmene som like aktuelle og forfriskende som da de ble vist på 1920-tallet, henger dette sammen med stumfilmens estetikk. Stumfilmen stammer fra en annen tid, uten at den oppleves slik gjennom uttrykket: “(...) except for the costumes and the cars and the quaint furniture in the background, none of it could possibly grow old.” (Auster 2002:15) Zimmer påpeker at det kanskje er nettopp følelsen av fremmedgjorthet som gjør at filmene virker like aktuelle nå som den gang de ble laget. Dette utgjør et paradoks; universell og i all tid, men likevel fra en fordums æra:

Hector belonged to an extinct universe, and if there were any traces of him left, it was only as a footnote in some obscure book that no one bothered to read anymore. The movies talked now, and the flickering dumb shows of the past were forgotten. No more clowns, no more pantomimists, no more pretty flapper girls dancing to the beat of unheard orchestras. They had been dead for just a few years, but already they felt prehistoric, like creatures who had roamed the earth when men still lived in caves. (Auster 2002:2-3)

Fordi stumfilmen tilhører en annen tid, fordrer den også en annen filmforståelse av tilskueren:

We watched them across a great chasm of forgetfulness, and the very things that separated them from us were in fact what made them so arresting: their muteness, their absence of color, their fitful, speeded-up rhythms. These were obstacles, and they made viewing difficult for us, but they also relieved the images of the burden of representation. They stood between us and the film, and therefore we no longer had to pretend that we were looking at the real world. The flat screen was the world, and it existed in two dimensions. The third dimension was in our head. (Auster 2002:15)

Vi kan her si at det er det som er fremmed for Zimmer som fanger hans oppmerksomhet og gjør filmen besnærende. Som en svunnen og utdødd kunstart har stumfilmkomedien en

spesiell virkning på Zimmer. Det er blant annet avstanden mellom tilskueren og stumfilmen som gjør at filmen ikke lenger blir et forsøk på å imitere virkeligheten, men i stedet nærmer seg noe helt annet, noe som er present og nærværende. Zimmer sammenligner stumfilmen med poesi, som nettopp er en form for innadvendt samtale (Northrop Frye, fra Culler 1985:38) som fører til at leseren gis en form for tilgang, en adkomst til *noe*:

Most silent comedies hardly even bothered to tell stories. They were like poems, like the rendering of dreams, like some intricate choreography of the spirit, and because they were dead, they probably spoke more deeply to us now than they had to the audiences of their time. (Auster 2002:15)

Idet stumfilmene sammenlignes med poesi, er målet ikke lenger selve historien, men et fortettet kunstnerisk uttrykk. Dette belyser Zimmers syn på stumfilmens likhet med dikt, drøm og menneskets sjel. Stumfilmen blir en form for direkte presentasjon idet den presenterer en egen innbyrdes virkelighet. Dette kan forstås som et plastisk uttrykk for en egen *filmatisk* virkelighet. Her kommer kontrasten til Zimmers syn på farge- og lydfilmen frem. Med sin etterstrebede analogi til virkeligheten fjerner denne filmen seg fra det poetiske og fremmedgjorte som Zimmer finner i stumfilmen.

Kanskje kan man hevde at Zimmer beveges av stumfilmens tapte uskyld – fordi den viser tilbake til en tid som ikke lenger finnes. Mange stumfilmer er også tapt eller ødelagt for alltid, noe Hector Manns filmer blir et historisk bilde på. Dette tapet av noe som ikke lenger finnes eller er tilgjengelig, viser igjen til Zimmers tap av sin familie, der tiden før familiemedlemmenes dødsfall kan vitne om en naiv lykke og en tapt uskyld.

Som en konklusjon på dette kapittelet kan vi si at Zimmers handlinger etter familiens dødsfall har flere forbindelser til stumfilmen. Handlingene og gestene i stumfilmen ligner på Zimmers opptreden i sine forsøk på å gjenoppleve familiens tilstedeværelse. I stumfilmen er det bevegelser og handlinger uten lyd som uttrykker fortellingen. Ute av stand til å beskrive med ord sine elskede, tapte familiemedlemmer, ligner Zimmers handlinger i denne sorgfasen stumfilmens lydlyse pantomime.

2. Å skrive om film

Det finnes to sammenhengende filmpresentasjoner i *The Book of Illusions*. Den ene utgjør hele kapittel to, og handler om stumfilmene til komikeren Hector Mann. Den andre er i kapittel syv, der fortelleren Zimmer gjengir opplevelsen av filmen *The Inner Life of Martin Frost*.

Filmens fortidighet og nærvær

I romanen blir fortelleren David Zimmer et slags vitne som registrerer, beskriver og reflekterer. Dette gjelder særlig det som berører figuren Hector Mann og filmene hans. Relevante spørsmål til teksten kan således være hva det er Zimmer ser, og hva det er han ikke legger merke til. Hva med det Zimmer ikke husker? Dette problematiseres i teksten gjennom de tilbakeskuende skriveaktivitetene til fortelleren. Zimmer har ikke mulighet til å registrere alt. Minnet er selektivt. Idet jeg vil fokusere på erindringen av *filmen* som sådan, er det relevant å sitere Stanley Cavell. Han skriver følgende om tilskuerrollen og filmmediets egenart:

Når jeg ser en film, er min hjelpeløshet mekanisk garantert: Jeg er ikke til stede, nærværende, ved noe som skjer og som jeg må bekrefte, men ved noe som har skjedd og som jeg absorberer (som med minner). På dette punkt ligner filmer på romaner – hvilket speiles i selve lyden av narrasjonen, hvis tempus jo er fortid. (Cavell 1999:135)

I samme øyeblikk som tilskueren ser filmen, har den allerede noe fortidig i seg. Likevel kan man se representasjonen av det fraværende objektet på lerretet.

Heller ikke filmskuespilleren fremstår nødvendigvis som et levende menneske på lerretet, “Men et menneskelig *noe* er der, og dette noe er ulikt alt annet vi vet om.” (Cavell 1999:136) Sagt på en enkel måte representerer filmen både et fravær av noe som ikke lenger er (det filmede objektet), og et konkret nærvær av *noe*. Astrid Söderbergh-Widding er inne på denne dobbelte siden ved filmen. Sett fra tradisjonen etter Platon, beskriver hun det filmede objektets faktiske fravær som en mangel:

All film bygger enligt detta synsätt på en fundamental brist, nämligen frånvaron av det avfilmade objektet. Filmens verklighetseffekt är ingenting annat än ett försök att kompensera, att skyla över denna brist. I viss mening är försöket dömt att misslyckas: frånvaron kan aldrig förvandlas till ursprunglig närvaro, representationen kan aldrig återge sitt objekt på nytt. (Söderbergh-Widding 1997:7)

I Söderbergh-Widdings presentasjon av dette filmsynet, omtales fraværet som en “brist”; en slags feil. Dette kan minne om Zimmers syn på filmen i romanens første kapittel. Der

kritiserer han lyd- og fargefilmen for å være ute av stand til å gi en tilfredsstillende representasjon av virkeligheten, som han hevder er inni oss like mye som den omgir oss (Auster 2002:14). Imidlertid kommer Söderbergh-Widding raskt inn på filmens konkrete nærvær; det som faktisk vises på kinolerretet, og som hun hevder kan oppfattes som “(...) en paradoxal, insisterande närvaro.” (Söderbergh-Widding 1997:7) Det kan se ut som det er et slikt nærvær som trer frem for Zimmer under møtet hans med Hector Manns stumfilm. Dette nærværet er stadig i forandring; de kontinuerlige bevegelsen i bildene, samt montasjen, er også et vesentlig aspekt ved filmen. Dette utdyper jeg nærmere i kapittel tre. Her vil jeg imidlertid nøye meg med å si at det paradoksale ved filmen er nærværets evige foranderlighet. Således er man avhengig av hukommelsen idet man vil beskrive en filmopplevelse. I denne prosessen antar filmen karakter av noe fortidig.

I forordet til den utvidete versjonen av boken *The World Viewed* (1979) påpeker Cavell at hans observasjoner i boken i stor grad er basert på *minner* av filmer han har sett. Derfor kan han ikke garantere at filmene er korrekt erindret og rett omtalt. Samtidig har han heller ikke noe ønske om å rette opp eventuelle feil i sine iakttakelser. Dette er først og fremst ment som et forsvar av observasjonene i boken. Cavell hevder også at man ikke uten videre kan *sitere* en scene eller et gitt øyeblikk i en film. Det er Cavells egen opplevelse, erfaring og minne av filmene som er relevant. Han legger vekt på at filmobservasjonene er hans *lesninger* av ulike bilder, scener eller hendelser. Dette viser til et essensielt aspekt ved Zimmers beskrivelse av filmen, ettersom denne i stor grad er basert på minner. Slik kan vi regne med at det er Zimmers subjektive oppfattelse av filmene som presenteres i teksten. Beskrivelsene kan derfor ikke være helt nøytrale, og de behøver heller ikke å være korrekte.

Ifølge Zimmer er presentasjonene av filmene i hans egen bok *The Silent World of Hector Mann* et resultat av erindringer, understøttet av diverse notater. Dette angår ikke bare fortellerens presentasjon av stumfilmene i teksten, men også den siste filmen, *The Inner Life of Martin Frost*. Til syvende og sist berører dette også selvbiografien *The Book of Illusions*. Alle filmene som er beskrevet i teksten bærer vitne om dét.

Zimmer kan heller ikke direkte sitere fra filmene han har sett. Dette er vanskelig for ham, noe som blir tydelig når han forteller en venn om prosessen da han skrev boken om Hector Mann:

I spent three months watching old movies, and then I locked myself in a room and spent nine months writing about them. It's probably the strangest thing I've ever done. I was writing about things I couldn't see anymore, and I had to present them in purely visual terms. The whole experience was like a hallucination. (Auster 2002:64)

Når Zimmer opplever hele denne prosessen (der han ser, erindrer og skriver om filmene) som hallusinatorisk, kan det vise til den tidlige filmens kritikere som ofte beskrev filmene som drøm eller som hallusinasjon, ettersom synet ikke ble ansett for å være like pålitelig som hørselen. (Armstrong 1998:223)

Zimmer og filmenes autonomi

Det andre kapittelet i *The Book of Illusions* inneholder en egen, helhetlig presentasjon av Hector Manns stumfilmverden, og kan oppfattes som en egen tekst eller “film” i teksten. Dette kapittelet har heller ikke noen handling i den forstand at det utgjør en direkte narrativ drivkraft i romanen. Like fullt har det relevans for tekstens helhet gjennom fordoblingene av en rekke momenter, deriblant Zimmers situasjon i sorgen. Uavhengig dette kan kapittel to også leses isolert som Zimmers poetiske og *fortolkende versjon* av Manns stumfilmer.

I motsetning til resten av teksten er dette kapittelet, i likhet med gjengivelsen av filmen *The Inner Life of Martin Frost*, skrevet i tredje-person. Zimmers “jeg” er således umiddelbart fraværende, selv om vi likevel kan høre hans stemme. Det er nemlig sannsynlig at det er Zimmer som har forfattet kapittel 2, og at dette er et kapittel, eller et sammendrag, fra boken *The Silent World of Hector Mann*. Hovedårsaken til denne antakelsen er at de siste to setningene av første kapittel dreier seg om nettopp denne boken: “The lease was good for a year. It began on March first, and that was the day I began writing the book.” (Auster 2002:28) Kapittel 3 i romanen følger presentasjonen av stumfilmene i det andre kapittelet, og starter med en setning som impliserer at boken nå er ferdigskrevet: “I wrote the book in less than nine months.” (Auster 2002:55) Dette gjør det rimelig å anta at kapittel 2 er del av Zimmers bok om Hector Mann

Dette kapittelet har ikke bare en egen helhet, men er skrevet på en annen og mer poetisk måte enn de andre kapitlene. Tidsmoduset i kapittel 2 er med noen få unntak presens. Dette kan inngi en følelse av umiddelbarhet; at filmen er en hendelse som foregår her og nå. Slik skiller stumfilmkapittelet seg fra det retrospektive perspektivet til fortelleren og romanen mer generelt. Dette aspektet har stumfilmene til felles med presentasjonen av *The Inner Life of Martin Frost*, som presenteres i kapittel 7. Til tross for at denne filmen helt tydelig er gjengitt som Zimmers tilskueropplevelse, har den etter fortellerens innledning en autonomisk og helhetlig fremstilling.

Det at begge filmene i de forskjellige kapitlene er beskrevet i presens, kan også indikere at fortelleren ikke erindrer filmene som fortid. I stedet er det snakk om noe han

opplever på nytt, og således i en egen tid i det han visualiserer scenene. Når Zimmer vil erindre den siste filmen, *The Inner Life of Martin Frost*, forteller han om en teknikk som på nytt gir ham tilgang til filmen:

(...) once I had a fair copy of the dialogue and had broken down the story into numbered scenes, it became possible to reestablish contact with the film. I have to go in a trance in order to do that (which means that it doesn't always work) but if I concentrate hard enough and get myself into the right mood, the words can actually conjure up the images for me, and it's as if I'm watching *The Inner Life of Martin Frost* again – or little images of it, in any case, locked in the projection room of my skull. (Auster 2002:271)

Brokker av filmen kommer på denne måten til syne for fortellerens indre, og han oppnår på ny kontakt med filmen han har sett. Transen som han viser til, indikerer opplevelsen av en form for direkte tid. Dette kan vise til en tilstand der “tilskueren” transcenderer eller oppgir sitt eget subjekt. Dette er en forfatning som i utvidet forstand kan vise til fortellerens kreative prosess under skrivingen, og til skapelsen av kunst mer allment.

Zimmer hevder at han bruker språket som et middel til å komme frem til den fortidige filmopplevelsen. Det er gjennom ordene at bildene oppstår i ham. Zimmer lar ordene hente frem de visuelle minnene av filmen som er lagret i hukommelsen. Dette ser han på som en slags bevis på den menneskelige erindringsevnen: “For better or worse, it seems that the philosophers were right. Nothing that happens to us is ever lost.” (Auster 2002:271) I relasjon til filmen dreier det seg om Zimmers egne syns- og hørselsopplevelser. Man kan tenke seg at han viser til en type visuell eller perseptuell form for erindring som finnes som en vedvarende *mulighet* i oss. Ifølge fortelleren vil ikke kunstverkene forsvinne så lenge det finnes én person som har sett dem.

Det er verd å merke seg at Zimmer i sitatet ovenfor ikke skiller mellom erindringen av filmopplevelse og andre typer opplevelser. Dette skaper et inntrykk av at Zimmer anser filmen for å være like konkret og reell som noe annet det er mulig å oppleve. Her fremhever han ikke lenger filmen som et fravær, men som et *nærvær*.

Zimmer sammenligner erindringen av stumfilmene og skriveprosessen med opplevelsen av en hallusinasjon, et fenomen som ligner transen Zimmer går inn i for å komme i kontakt med *The Inner Life of Martin Frost* (Auster 2002:64). Også her indikerer fortelleren en spesiell opplevelse i forbindelse med erindringen av filmen.

En forskjell mellom stumfilmen og den siste filmen som gjenfortelles, er at fortelleren bare har sett *The Inner Life of Martin Frost* én gang. Stumfilmene har han derimot sett utallige ganger:

(...) I stuck around for days, running the films on flatbeds and Moviolas, watching Hector for entire mornings and afternoons at a stretch, winding and rewinding the prints until my eyes wouldn't stay open anymore. I took notes, consulted books, and wrote down exhausted commentaries, detailing the cuts and camera angles and lighting positions, analyzing all aspects of every scene down to its most peripheral elements, and I never left a place until I was ready, until I had lived with the footage long enough to know it by heart. (Auster 2002:19)

Denne forskjellen mellom filmopplevelsene angår også erindringen. Begge de to teksteksemplene, som henholdsvis viser til transen og til hallusinasjonen i møtet med gjenskapelsen av filmene, dreier seg om fortellerens *opplevelser* i møtet med den perseptuelle erindringen av filmen.

Kort oppsummert kan vi si at filmene har sin egen autonomi i teksten. På samme tid er de knyttet til Zimmers erindring og hans formidling. De presenterte stumfilmene og den siste filmen *The Inner Life of Martin Frost* fordrer en annen type erindring fra fortellerens side enn de øvrige momentene i teksten, nettopp fordi erindringen av filmene innebærer å gå inn i en transe eller i en hallusinatorisk prosess. Mens Zimmer på ranchen tidvis har problemer med å erindre det han har sett, problematiserer ikke fortelleren erindringens rolle i de autonome presentasjonene av filmene. I det følgende kapitlet vil jeg se på stumfilmens posisjon.

3. Hector Manns stumfilm

Nærbildet inntar umiddelbart en viktig rolle i fortellerens fremstilling i romanens kapittel 2. For å forstå nærbildets funksjon bedre, vil jeg se nærmere på den ungarske filmteoretikeren Béla Balázs og etter hvert den franske filosofen Gilles Deleuze sine tanker om nærbildet. Begge kan belyse noe vesentlig ved stumfilmen for Zimmer.

Stumfilmen *Mr. Nothing* er den siste filmen som presenteres i kapittel 2. Her er historien og handlingen i fokus. På hvilken måte kan det som hender Hector Mann i *Mr. Nothing* oppfattes som en parallell til Zimmers egen tapsopplevelse?

Stumfilmen og noen aspekter ved nærbildet

Når Zimmer beskriver stumfilmen, forklarer han hvordan mimikken og gestene utgjør et eget språk med en egen betydning. Elementene beskrives som tegn som han fortolker for leseren. Stumfilmuttrykket er ifølge fortelleren fullt ut forståelig, og innehar en iboende kausalitet:

Such is the code of images. The meanings are understood at a single glance, and because one thing inevitably follows from another in this booby-trapped universe of missing manhole covers and exploding cigars, the moment you see a man walking down the street in a white suit, you know that suit is going to get him into trouble. (Auster 2002:30-31)

Slik tillegges stumfilmen et eget uttrykksfelt med sin egen logikk og en egenartet stil. At én handling følger automatisk som en konsekvens av den forrige, kan også betegnes som en type narrativ økonomi, der alle komiske elementer utgjør viktige deler av plotet. I Hectors stumfilmer oppstår det forskjellige situasjoner eller kriser, som stadig fører til nye handlinger.

På denne måten kan Zimmers presentasjon av Hector Manns stumfilm forstås som en nærlesning av et særskilt stumfilmspråk. Dette stadfestes ved at Zimmer tidligere poengterer at han i boken om Mann fokuserer på filmene, og ikke på mysteriet rundt forsvinningen: “The story of his life was secondary to me, and rather than speculate on what might or might not have happened to him, I stuck to a close reading of the films themselves.”(Auster 2002:3)

Det er nærbildet som først og fremst tillegges en stor betydning. I romanens første kapittel sammenligner Zimmer stumfilmen med et poetisk uttrykk, noe han også fremholder i kapittel to. Denne teksten er i seg selv poetisk. Alt fra første setning er de lyriske kvalitetene fremtredende i beskrivelsene av nærbildet. Og med sin spesielle kommunikasjon overskrider nærbildet i første omgang filmens handlingsaspekt:

Before the body, there is the face, and before the face there is the thin black line between Hector’s nose and upper lip. A twitching filament of anxieties, a metaphysical jump rope, a dancing thread of

discombobulation, the mustache is a seismograph of Hector's inner states, and not only does it make you laugh, it tells you what Hector is thinking, actually shows you into the machinery of his thoughts. (Auster 2002:29)

Her er det Hector Manns mustasje som spiller hovedrollen. Mustasjen kommer før både kroppen og ansiktet. Selv om den befinner seg *i* ansiktet, som en marginal tynn strek, blir den beskrevet som adskilt fra det. Mustasjen lever sitt eget liv, og blir til og med senere skildret som et lite dyr i bevegelse (Auster 2002:30).

Hectors ansiktsuttrykk blir sammenlignet med en form for kommunikasjon, der mustasjens bevegelser skaper et eget visuelt språk: "(...) it speaks a language without words (...)" (Auster 2002:29) Hector trenger ikke å mime stumme ord ettersom mustasjen i bevegelse har sitt eget unike uttrykk. Fortelleren fremhever hvordan mustasjens bevegelser og mimikk får den til å tale "as clear and comprehensible as a message tapped out in Morse code." (Auster 2002:29) Sammenligningen med morseskrift gir beskrivelsen et nærmest teknisk preg.

Mustasjspråkets klarhet og tydelighet kan forstås i lys av Béla Balázs' tanker om minespillet og nærbildet i *Der sichtbare Mensch* (1924). Interessant nok skriver Balázs også om morsespråket, men her er betydningen annerledes: "For mennesket i den visuelle kulturen erstatter ikke ord med gester slik de døvstumme gjør med sitt tegnspråk. Han tenker ikke i ord som hans staver med morsetegn i luften." (Balázs 1999:36) Balázs hevder videre at "Gestenes språk er menneskenes egentlige morsmål." (Balázs 1999:37) Det er det opprinnelige uttrykksspråket som menneskene på nytt lærer seg etter stumfilmens inntreden. Ifølge Balázs er dette i ferd med å bli et internasjonalt språk som hele verden kan forstå. Det universelle ved stumfilmens uttrykk er fortelleren Zimmer selv inne på i disse løsrevne utsagnene fra første kapittel i romanen: "(...) their work was as fresh and invigorating as it had been when it was first shown." og "(...) none of it could possibly grow old." (Auster 2002:15)

Med nærbildet kan filmen forstørre ansiktets finmotoriske bevegelser. I en sammenligning av filmen med teatret skriver Erwin Panofsky om nærbildets mulighet til å integrere og harmonere ansiktets finmimikk med talen og dialogen:

What does the close-up achieve? In showing us, in magnification, either the face of the speaker or the face of the listeners or both in alternation, the camera transforms the human physiognomy into a huge field of action where – given the qualification of the performers – every subtle movement of the features, almost imperceptible from a natural distance, becomes an expressive event in visible space and thereby completely integrates itself with the expressive content of the spoken word (...) (Panofsky 2005:137)

Filmens bruk av nærbildet gjør ansiktet (både med og uten følge av lyd) til et stort uttrykks- og handlingsfelt. Hver minste subtile bevegelse blir en hendelse og en begivenhet. Begivenheten i Panofskys nærbilde integrerer ansiktets uttrykk med språkets. Språket og ansiktsuttrykket ser her ut til å være likestilte. Stumfilmen har ikke ordet som redskap, men kan også uttrykke sitt eget språk – uten ord. Vanlig dialog som virkemiddel ble brukt i stumfilm ved hjelp av nærbildet en god stund før lydfilmen gjorde sin inntreden omtrent i 1927 (King 1996:37-39). Dette viser hvilken vesentlig betydning nærbildet har hatt når det gjelder å fremheve følelsesuttrykk og kommunikasjon, både med og uten faktisk tale.

I motsetning til Panofskys nærbilde, der det visuelle feltet nærmest likestilles med et språklig uttrykk, ser Balázs en uttrykksevne i nærbildet som overgår språket:

Ansiktsuttrykket er i det hele tatt mer polyfont enn språket. Ordenes nødvendige rekkefølge ligner tonenes nødvendige rekkefølge i en melodi. I et ansikt derimot, kan de forskjelligste ting vise seg samtidig som i en akkord, og de forskjellige trekkenes forhold til hverandre bringer de rikeste harmonier og modulasjoner. Dette er følelsesakkordene, som i sitt vesen nettopp er samtidige. Men dette er det ikke mulig å uttrykke i ord. (Balázs 1999:42)

Balázs legger vekt på nærbildets fortrinn over språket blant annet fordi de forskjellige uttrykkene kan oppstå simultant; på samme tid og på samme bildeflate, og uten den suksessive rekkefølgen som ordene følger i en setning. Mimikkens språk i nærbildet har derfor en annen tid enn det lingvistiske språket.

Balázs tanker om ansiktets fysiognomi fører til en forestilling om filmen som lesbar ut fra kodingen dette innebærer. Dette kommenterer Frank Kessler i artikkelen “Photogénie och fysiognomi”: “Just för det tidiga tjugotalets tyska filmteoretiker är detta den synliga realitetens språk den egentliga grunden för själva filmspråket [...] Den värld som filmen presenterar för oss är alltså inte blott synlig utan också läslig.” (Kessler 2004:69-70) Ut fra denne tankegangen kan man “lese” ansiktet i filmens nærbilde. Det ser ut som det er nettopp dette Zimmer bedriver når han forklarer betydningen av mustasjens bevegelser. Gjennom anvendelsen av lingvistiske termer gjøres det rede for stumfilmens uttrykk: “They had invented a syntax of the eye, a grammar of pure kinesis (...)” (Auster 2002:15). Fortelleren tillegger bildene og handlingen en egen grammatikk. Dette vokabularet kan være en henvisning til Zimmers opprinnelige posisjon som professor i litteratur. Men til tross for at språkbruken er lingvistisk preget, refererer fortelleren til et øyets og bevegelsens system i stumfilmen, med egne lover og årsakssammenhenger som ligger bortenfor det rent lingvistiske. Dette blir særskilt tydelig når det er tale om nærbildet. Likevel legger fortelleren

vekt på at Hectors tanker i nærbildet kan leses som bokstaver, som om mustasjen blir “pennen” som staver ordene.⁷

Nærbildet handler ikke bare om det synlige, det som ansiktet viser frem utvungent. Også det underspilte, det som ikke synes direkte, er relevant. Kanskje nettopp fordi fraværet kan appellere til forestillingsevnen (slik Cavell er opptatt av det som er *offspace* i filmbildet). Astrid Söderbergh-Widding skriver om en dobbelt funksjon i nærbildet:

Filmens nærbild har emellertid den unika kapasiteten att kunna uppförstora detaljen så, att överblicken går i det närmaste helt och hållet förlorad. På så sätt blir dess funktion dubbel. Den kommer inte bara att påminna om möjligheten att se det annars osynliga, och därmed aktualisera det gängse seendets begränsning. Genom sin radikala inskränkning av det blickfält som omger det uppförstora föremålet skapar den också samtidigt i sig själv ett slags blindhet. Mitt i sin upptäckt av ett optiskt omedvetet visar den tydligt på omöjligheten i att omfatta allt med synsinnets. Här tangeras en gräns som är mer absolut än vardagsseendets förslappning och dess små defekter, gränsen till en osynlighet i mer absolut bemärkelse (...) (Söderberg-Widding 1997:39-40)

Denne problematikken ved nærbildet har å gjøre med evnen eller muligheten til å se kontra det motsatte; synets begrensning. Ifølge Söderberg-Widding gir kameraets forstørrelse tilskueren tilgang til noe man vanligvis *ikke* kan se med det blotte øyet. Samtidig forsvinner *offspace*, og overblikket blir borte. Dette tematiserer en annen form for blindhet: “Frågan är väl om ens närbilden till fullo kan blottlägga det osynliga ansiktet...” (Söderbergh-Widding 1997:39-40) I nærbildet uttrykkes både det synlige og det ikke-synlige. Söderbergh-Widding bærer til torgs en tvil angående nærbildets og synets reelle muligheter. Kan nærbildet vise *ansiktet*? Kan tilskueren virkelige se? Nærbildet tematiserer øyets begrensning, samtidig som det overskrider øyets grenser for hva som kan være mulig rent visuelt (Söderbergh-Widding 1997:40). På denne måten fremstiller hun begrensningen i filmbildet som langt mer negativ enn Stanley Cavell, som snarere oppfatter dette som en mulighet for et utvidet perspektiv. I fremstillingen av stumfilmene er det Zimmers blick og perspektiv som presenteres: Hva er det Zimmer egentlig ser i nærbildet av Hectors ansikt? Eller hva er det han ikke ser, alternativt ikke vil se? Å betrakte et objekt innebærer også en viss avstand. (Söderbergh-Widding 1997:40) Stumfilmens fremmedhet for Zimmer blir en anledning til virkelig å se. Når Zimmer ser Hectors filmer laget på 1920-tallet, er det med en stor avstand i tid. Når han ikke kan “se” familien, eller beskrive den inngående, er sannsynligvis én grunn at den står ham for nær. Slik Zimmer utfører de døde familiemedlemmenes handlinger og gester, og legemliggjør dem i seg

⁷ Hectors tynne mustasje, som både har en konvensjonell tegnkarakter og en materiell bildekvalitet, minner på en måte om hieroglyfen. Mange tidlige filmskribenter var opptatt av hieroglyfen. Se Vachel Lindsay (2004) og teksten “Hieroglyfer”, som han skrev i 1915.

selv, blir de en del av ham. Dette er en nærhet som det er vanskelig å overskride. Vi vet heller ikke noe om hvordan Zimmer selv ser ut; av samme årsak kan dette være vanskelig.

For ikke å gå til grunne i sorgen må Zimmer monomant tenke på *noe*, og stumfilmene blir den ene tingen han er opptatt av i denne perioden. Kameraets nærbilde kan dermed oppfattes som et uttrykk for Zimmers eget intense fokus på det han *kan* se, og det han kan tenke på. Slik slipper han å forholde seg direkte til tapet; det som er for smertefullt til å tenke på eller forestille seg.

Det er filmens teknikk som får Hectors tankeliv til å tre frem for Zimmer:

None of this would be possible without the intervention of the camera. The intimacy of the talking mustache is a creation of the lens. At various moments in each of Hector's films, the angle suddenly changes, and a wide or medium shot is replaced by a close-up. (Auster 2002:29)

Nærbildet kan vise ansiktet fra en annen vinkel, og både ansikt og refleksjon tydeliggjøres gjennom mimikkens poesi. Ifølge fortelleren er et av nærbildets fremste funksjoner kommunikasjonen av Hectors indre tanker: "The mustache is the link to his inner self, a metonymi of urges, cogitations and mental storms." (Auster 2002:31) På et punkt i teksten refererer nærbildet også til noe allment menneskelig: "In motion, the mustache is a tool for expressing the thoughts of all men." (Auster 2002:30)

Slik nærbildet av ansiktet fungerer som Zimmers forbindelse til Hectors indre tanker og begjær, kan man si at han *ser* dets menneskelighet. Ifølge Söderbergh-Widding viste nærbildet en begrensning, som også fremhevet at alt ikke nødvendigvis kan være synlig. Zimmer er isolert fra all menneskelig kontakt når han ser og skriver om stumfilmene til Hector Mann, noe som kan være én forklaring på det Zimmer legger vekt på i sin beskrivelse av nærbildet og stumfilmen: Det menneskelige som Zimmer tillegger stumfilmnærbildet kan være nøret av den ensomheten og stillheten han befinner seg i. Stumfilmen blir for Zimmer et sjelelig sted der han opplever å få tilgang til Hectors tanker og følelser. Som en ny og uventet refleksjon av sine egne tanker ser Zimmer inn i Hectors nakne ansikt:

The mouth curls a bit at the corners, the nostrils flare ever so slightly, but as the mustache goes through its antic gyrations, the face is essentially still, and in that stillness one sees oneself as if in a mirror, for it is during those moments that Hector is most fully and convincingly human, a reflection of what we all are when we're alone inside ourselves. (Auster 2002:30)

Dette synet på nærbildet kan leses som en henvisning til Béla Balázs' sine ord: "Filmapparatet viser deg alle dine levende geberders intime ansikt, hvor sjelen din, som du ikke kjenner, kommer til syne." (Balázs 1999:44) I min forståelse av Balázs blir filmen en forbindelse til

ukjente sider ved det menneskelige selvet. Ved hjelp av nærbildet kan man få tilgang til noe ved en selv som man ikke før visste om. Dette kan forstås som unikt for filmen og nærbildet.

Den franske filosofen Gilles Deleuze skriver også om nærbildet i boken *Cinema 1. The Movement-Image*.⁸ Men der et menneskelig aspekt trer frem i Zimmers beskrivelse av nærbildet, blir dette uforenlig med Deleuzes nærbilde; affeksjonsbildet. I Deleuzes terminologi er affeksjonsbildet ensbetydende med nærbildet, som igjen *er* ansiktet: “(...) *the close-up is the face* (...)” (Deleuze 2001:87) Affeksjonsbildet refererer ikke *til* ansiktet, eller noe bakenforliggende; det *er* ansiktet slik det består av upersonlige affekter *i seg selv*: “The affection-image (...) abstracts the face from the person to which it belongs in the state of things.” (Deleuze 2001:97) Dette innebærer at Deleuzes affeksjonsbilde ikke kan knyttes til personen ansiktet tilhører, eller dets menneskelige aspekt. Ifølge Deleuze finner man vanligvis tre funksjoner i ansiktet: individualisering, sosialisering (plasserer personen i sosial rolle) og kommunikasjon eller relasjon. I affeksjonsbildet frafaller imidlertid disse nevnte funksjonene. Dette skaper en kontrast til Zimmers presentasjon av nærbildet, der det nettopp er mustasjen som viser Hectors individualitet, personlighet og hans kommunikasjon med tilskueren.

Deleuze presenterer en annen type nærbilde enn Zimmer, med unntak av ett punkt: Også Zimmer leser nærbildet som et eget uttrykksfelt. I Deleuzes affeksjonsbilde er de spatio-temporale koordinatene opphevet. Både Deleuze og Balázs hevder at i nærbildet abstraheres det filmede objektet fra rom og tid:

As Balázs has already accurately demonstrated, the close-up does *not* tear away its object from a set of which it would form part, of which it would be a part, but on the contrary *it abstracts it from all spatio-temporal co-ordinates*, that is to say it raises it to the state of Entity. (Deleuze 2001:95-96)

Dette ser også ut til å være tilfelle i Zimmers nærbilde: “(...) and with all references to the environment eliminated, the mustache becomes the center of the world.” (Auster 2002:29)

⁸ Når jeg kort nevner Deleuzes beskrivelse av nærbildet, er den primære hensikten å skape en kontrast til Zimmers beskrivelse. Jeg vil også komme tilbake til Deleuze i oppgavens kapittel fire, der det viser seg at Zimmers oppførsel på ranchen ligner den beskrivelsen Deleuze gir av figurene i de neorealistiske filmene som dukket opp like etter andre verdenskrig. For å sette dette i en sammenheng vil jeg kort karakterisere Deleuzes filmfilosofi slik den fremstår i *Cinema 1. The Movement-Image* (2001) og *Cinema 2. The Time-Image* (1997). Disse bøkene inneholder et eget bilde- og tegnsystem over filmen, som grovt skiller mellom bevegelsesbildet og tidsbildet. Skillet går nettopp mellom filmene som ble laget før og etter andre verdenskrig. I bevegelsesbildet fremstår narrasjonen som en konsekvens av den indirekte presentasjonen av tid. Tiden er indirekte fordi den oppstår av bevegelsen og montasjen. Samtidig inngår bevegelsesbildene i en organisk helhet. Bevegelsesbildet er ytterligere inndelt i handlingsbildet, affeksjonsbildet og persepsjonsbildet, og Deleuze fremholder at disse bildene finnes i de fleste av denne typen filmer, men at det ofte er ett bilde som dominerer. I tidsbildet oppløses den organiske helheten. Tiden oppstår ikke lenger ut av bevegelsen og montasjen, men utgjør her en direkte presentasjon. Den senso-motoriske situasjonen man finner i bevegelsesbilde-filmer oppløses, idet rene optiske og lydlige situasjoner oppstår. Her fører ikke lenger menneskenes persepsjoner til handling, men leder i stedet til en mulig åpning for tanken.

Mustasjen inntar hovedrollen når dette skjer, og fremstår som et eget uttrykksfelt løsrevet fra den umiddelbare konteksten. Beskrevet som et lite, levende dyr utgjør den nærmest en egen væren. Men nærbildet og mustasjen er likevel ikke løsrevet fra Zimmers person og hans fortolkning. Nærbildet i teksten fremstår derfor som Zimmers eget, slik det synes å være innsatt i hans egen kontekst.

For å utvide nærbildets betydningsfelt, er det igjen relevant å vise til Balázs som uttrykker at nærbildet bør være et uttrykk for det essensielle ved filmens helhet:

Nærbildet av ansiktet, som svært ofte er en sluttbildeeffekt i en stor scene, må utgjøre et lyrisk ekstrakt av dramaet som helhet. Hvis ikke det store ansiktsbildet som plutselig fremtrer alene, skal falle ut av helheten uten mening, må vi i dets drag erkjenne sammenhengen med dramaet. (Balázs 1999:44)

Dersom nærbildet lykkes i å fungere som et lyrisk ekstrakt av dramaets helhet, ligger det i kortene at nærbildet i seg selv kan utgjøre en egen væren, men fortsatt ha i seg en forbindelse til noe annet. Nærbildets potensial til å skape denne helheten, eller å uttrykke denne, gir nærbildet en egen selvstendighet innad i filmen.

Dette forekommer også i Zimmers generelle beskrivelse av Manns stumfilmer. Ifølge fortelleren er det i filmens mest fortettede øyeblikk at kamera viser nærbildet av Manns ansikt, i høyden fire-fem sekunder av gangen, mens mustasjen uttrykker sinnstilstanden. Disse helt spesielle nærbildesekvensene har en egen funksjon i filmene, og fortelleren legger vekt på nettopp dette:

When they occur, everything else stops. The mustache launches into its soliloquy, and for those few precious moments, action gives way to thought. We can read the content of Hector's mind as though it were spelled out in letters across the screen, and before those letters vanish, they are no less visible than a building, a piano, or a pie in the face. (Auster 2002:30)

Nærbildet av ansiktet og mustasjen åpner opp for en særegen kommunikasjon med Hectors følelsesliv. Det er overgangen fra stillhet til handling som sørger for denne "umiddelbare" hendelsen slik fortelleren gir inntrykk av: "action gives way to thought." Det er viktig å merke seg bevegelsens betydning for nærbildets uttrykk. Balázs skriver følgende: "For i nærbildet blir hver ansiktsdetalj til et avgjørende karakterdrag, og hver flyktige muskeltrekning har en frapperende patos som tilkjennegir store indre bevegelser." (Balázs 1999:44) Her blir ansiktet et eget sansnings- og handlingsfelt, slik også Panofsky er inne på. Idet handling leder til tanke, blir Hectors indre like synlig som et piano eller en pai i ansiktet. (Auster 2002:30) Men det er fortsatt ikke snakk om et affeksjonsbilde: Ettersom bokstavene viser Hectors indre og er like

synlig som pai eller piano, viser de fortsatt til en representasjon av *noe*. Selv om “bokstavene” er en visuell konstruksjon.

Jeg vil oppsummere dette delkapittelet med å si at Zimmer gjennom nærbildet får en direkte tilgang til noe som vanligvis er utilgjengelig: Han opplever Hectors innerste tanker og følelser. Gjentakelsene av forbindelsene mellom Hectors uttrykk og sinnstilstandene viser et sterkt fokus på nettopp dette. Dette kan vagt forbindes til Zimmers sorg. Jeg viste i første kapittel at han ønsker å oppnå konas og sønnes nærvær gjennom tingene deres. I nærbildene fra Hectors stumfilm ser det også ut til at han opplever en virkelig presens. Dette er filmbildenes “paradoksale og insisterende nærvær” (Söderbergh-Widding 1997). Det filmede objektet er likevel fraværende. Hector Mann forsvant i 1929, og hans tilstedeværelse på lerretet oppklarer heller ikke mysteriet. Således er ikke nødvendigvis forskjellen mellom opplevelsen av familiens nærvær og stumfilmens så stor: Familien eksisterer ikke lenger som levende mennesker, og Hector Mann befinner seg et helt annet sted.

Zimmer evner ikke å uttrykke det nærbildene gir ham tilgang til uten å ty til termer fra lingvistikken og litteraturen. Når Zimmer i første kapittel hevder at stumfilmen “(...) relieved the images of the burden of representation” (Auster 2002: 15), kan man forstå det slik at Zimmer i stumfilmen erfarer et visuelt uttrykk som står utenfor den rent språklige sfæren. Likevel blir Zimmer innhentet av språket og “representasjonens byrde” i samme øyeblikk som han setter seg ned for å skrive om stumfilmen. De lingvistiske uttrykkene Zimmer jevnlig anvender når han vil beskrive filmen, bærer vitne om dette.

Slik Cavell skriver om filmen som noe fortidig, et minne han absorberer, inkarneres dette i Zimmers filmopplevelse og i hans skildring av den. Filmopplevelsen blir en unik tilgang til noe som har vært, men som oppleves i tilskuerens nåtid. Hallusinasjonen Zimmer hevder han opplever idet han erindrer og skriver om filmene i boken *The Silent World of Hector Mann*, viser til det komplekse i en slik prosess.

Mr. Nobody

I fortellerens beskrivelse av stumfilmen *Mr. Nobody* er det ikke nærbildet som fremstår som det mest sentrale, men selve handlingen. Kort skissert handler *Mr. Nobody* om en fabrikkeier (spilt av Hector Mann) som narres av en illojal medarbeider til å drikke en magisk trylledrikk. Denne gjør han usynlig. Når ingen lenger kan se ham, mister han ikke bare fabrikken og familien, han mister også seg selv og sin egen kropp. Dette fører til at han taper sin posisjon i verden, noe som får stor betydning for identiteten hans. Hvem er han når han ikke lenger kan bli sett?

Når ingen på fabrikken kan se Hector, blir slutningen at han heller ikke befinner seg der. Følgende samtale utspiller seg mellom to fabrikkansatte: “Has the boss come in yet? he asks. I don’t know, the other one answers. I haven’t seen him. When he speaks these words, of course, Hector is standing directly in front of him, no more than six inches from his face.” (Auster 2002:43-44) Når ingen kan se Hector, blir han en virkelig Mr. Nobody.

Mustasjen og den hvite dressen, de typiske ytre kjennetegnene ved Hectors figur som viser hva han tenker og hvem han er, mister betydning i det Hector blir usynlig. Han taper også sin umiddelbare tilknytning til verden; sin individualitet og sin sosiale stilling som fabrikk-eier og ektemann. Samtidig frarøves han muligheten til direkte kommunikasjon. Dette skaper en kontrast til Zimmers beskrivelser av det kommuniserende nærbildet. Mens dette viser oss Hectors indre verden, blir den hvite dressen ensbetydende med hans posisjon i den ytre verden. Vanligvis er dressen en form for kommunikasjon som plasserer ham i relasjon til omverdenen, og til miljøet i de ulike filmene: “The suit embodies his relation to the social world (...)” (Auster 2002:31) Den hvite dressen gjør Hector ekstremt synlig, men denne synligheten innebærer en dobbelthet; Samtidig som dressen er hans stolthet, er den også hans ømmeste punkt. Gjennom sin streben etter å holde dette plagget rent, blir Hectors sårbarhet tydelig. Dette fører til at dressen blir opphav til en rekke komiske situasjoner og handlinger i stumfilmene.

Men når ingen kan se Hector, forsvinner dette som et komisk element:

Hector is drenched, but when the camera turns around to show us the damage, the front of his suit is spotless. It should be a funny moment, but it isn’t, and in that Hector deliberately makes it *not* funny (a long, doleful look at his suit; the disappointment in his eyes when he sees that he is not splattered with mud), this simple trick alters the mood of the film. (Auster 2002:50)

I motsetning til Zimmers beskrivelse av mustasjen i nærbildet, blir ikke den hvite, rene dressen betegnende for Hector reelle forfatning. Han er ren, men skulle vært skitten. Betydningen av den rene dressen får med dette en motsatt effekt.

Verden kan ikke lenger berøre Hector, men han kan fortsatt handle. Som en usynlig kraft utfører han handlinger ingen vet hvor kommer fra: “A man can be invisible to everyone around him, but his body can still interact with the world.” (Auster 2002:45) Dette kan vise til Zimmers situasjon i sorgen og handlingene hans når han forsøker å gjenskape noe ved familien etter flyulykken. Slik jeg er inne på i oppgavens første kapittel, bringer Zimmers bevegelser ham nærmere den tapte familien, noe som gir ham en følelse av nærvær. På samme tid er det ingen mennesker av kjøtt og blod som kan se ham, eller snakke med ham i denne

fasen. Familiens fravær og mangel på respons konkretiserer dette. Denne siden ved tapet er også Joan Didion inne på når hun beskriver opplevelsen av ektemannens fravær: “What ended was the possibility of respons” (Didion 2006:194)

Det er når Hector drar hjem til familien sin at han blir en virkelig Mr. Nothing. Mens han før har kunnet tulle med folk på gaten og ordne opp med fienden, kan han ikke lenger røre ved familien sin. Han skal til å stryke den sovende datteren på kinnet når han forstår at hun vil våkne og bli redd hvis hun ikke ser ham. Dette umuliggjør kontakt mellom dem: “In that one small gesture—the hand hovering in the air, the open palm no more than an inch from the girl’s head—we understand that Hector has been reduced to nothing.” (Auster 2002:50) Å være usynlig på denne måten fremkaller en stor sorg hos Hector. Dette reflekterer på flere måter Zimmers egen situasjon, slik han er frarøvet muligheten til å berøre og holde barna sine. Man kan anta at det heller ikke fantes noen fysiske kroppar å forholde seg til etter flyulykken, noe som anskueliggjør dette aspektet. Selv ikke da sønnene og kona døde hadde han noen mulighet til å holde rundt dem eller og berøre dem.

Men alt ordner seg for Hector til slutt: Når kona våkner neste morgen, kan hun plutselig se Hector ligge sovende i stolen: “(...) her face tells us everything—moving rapidly from joy to disbelief to guarded optimism.” (Auster 2002:51) Uten at dette spesifiseres som et nærbilde i teksten, kan vi likevel anta at det er det, ettersom konas ansiktsmimikk viser et helt spekter av følelser. Det blir tydelig at han eksisterer for henne først når hun kan se ham. Hector er ikke lenger usynlig, men er like fullt preget av hendelsen. Dette fremgår av nærbildet i filmens siste scene:

The smile grows larger, more radiant, more satisfied with the face that has been found in the mirror. A circle begins to close around it, and soon we can see nothing but that smiling mouth, the mouth and the mustache above it. The mustache twitches for a few seconds, and then the circle grows smaller, then smaller still. When it finally shuts, the film is over. (Auster 2002:52)

Dette konkrete nærbildet viser hvordan Hector oppdager seg selv på nytt, og hvordan det hele ender godt. Idet han ser seg selv i speilet for å undersøke at han virkelig er blitt synlig igjen, kjenner han først ikke igjen sitt eget ansikt. Det tar tid før han oppdager at det er hans eget: “He is someone else now, and however much he might resemble the person he used to be, he has been reinvented, turned inside-out, and spat forth as a new man.” (Auster 2002:52) Den smilende munnen i nærbildet som følger, viser Hector som den seirende. Samtidig gjør mustasjen noen få vridninger som fører til at nærbildet av den smilende munnen tillegges et mer tvetydig uttrykk. Slik nærbildet her kan forstås som et “lyrisk ekstrakt av handlingen” i

filmen (Balázs 1999:44), kan dette også oppfattes som et ekstrakt av Zimmers situasjon i erindringsboken *The Book of Illusions*: Teksten handler på flere vis om en mann som gjennomgår en stor krise etter å ha mistet familien sin. Zimmer får ikke familien sin tilbake, men han kommer seg gjennom krisen. Slik Mr. Nobody opplever seg selv som en ny mann, kan dette like fullt vise til den endringen Zimmer føler han har vært i gjennom etter å ha returnert fra ranchen til Mann senere i romanen. Dette aspektet vil jeg returnere til i kapittel 5.

I en avsluttende kommentar gir fortelleren en kort karakteristikk av filmens betydning, og av handlingen på et høyere meningsplan:

To assess his work fairly, we have to look at *Mr. Nobody* as his last film. It is a meditation on his own disappearance, and for all its ambiguity and furtive suggestiveness, for all the moral questions it asks and then refuses to answer, it is essentially a film about the anguish of selfhood. (Auster 2002:53)

Hectors ansikt uttrykker en dobbelthet i filmens siste scene: Han mister seg selv for deretter å bli en ny mann. Når Zimmer forklarer at det ansiktet Hector ser i speilet ikke er ansiktet til den mannen han nå føler seg som, kan dette relateres til Zimmers egen situasjon i sorgen. Zimmer har mistet sin familie, og opplever med dette en usynlighet. Samtidig som Hector med ett ser sitt nye jeg, ser han tapet og fraværet av det gamle. I relasjon til dette nevner jeg her Jacques Aumont, som skriver om det doble ansiktet i artikkelen “Ansiktet i nærbild”:

(...) ansiktet är dubbelt därför att det lägger ett slags genomskinlig mask över ett annat djupare och “därför” sannare ansikte. Denna implicita och kanske omedvetna referens till Rilkes ansikte bakom [masken] säger följande: att det som ansiktet på en gång visar och döljer är det som det bär inom sig, det osynliga som det synliggör. Ansiktet framkallar seendet, det *är* seende. (Aumont 1994:201)

Kan det være dette som forekommer i Zimmers beskrivelse av ansiktet i nærbildet? Gjennom det spill av følelser som ansiktet uttrykker simultant, kommer både ansiktet og det “sannere” ansiktet frem, nærmest på samme vis som barten til Hector Mann i sine hektiske bevegelser avslører Hectors indre – i samspill med resten av ansiktets urørlighet. Det er kanskje gjennom denne dobbeltheten at filmens nærbilde kan uttrykke den polyfoni Balázs skriver om, der alle momenter oppstår samtidig. Men i Zimmers tolkning og beskrivelse av Hectors ansikt fremtrer også hans eget blikk. Og når vi leser Zimmers fremstilling av nærbildet, blir blikket hans nærmest en del av ansiktet han beskriver.

Samlet sett vil jeg hevde at Hector Manns stumfilm *Mr. Nobody* på flere vis speiler Zimmers opplevelser i sorgen over familiens bortgang. Fordi han er helt alene i denne perioden, blir hans følelse av å eksistere kun kjennetegnet av omgangen med dem han savner. Det er ikke lenger noen som *ser* ham. Mr. Nobody mister også familien i filmen fordi han som

usynlig ikke kan røre ved verken kona eller barna. Etter at Hector forstår dette, fremstiller Zimmer ham som et gjenferd eller spøkelse: “Like a ghost (...)” (Auster 2002:50). Det er tapet som reduserer ham til dette. Dette viser til Zimmers egen situasjon. I oppgavens første kapittel viste jeg at Zimmer tilbringer mye tid med å søke nærhet til de døde. Han inntar guttenes verden og deres handlinger: “carrying on their little phantom lives (...)” (Auster 2002:8) Slik blir Zimmer selv en Mr. Nothing. Når han beveger seg i den tapte familiens fraværende kropper, reduseres hans egen person betraktelig. Dette bekreftes av Zimmer selv, som føler at han har døden i seg (Auster 2002:9).

Det er i denne situasjonen at stumfilmen redder ham. *Mr. Nothing* har både i handling og uttrykk flere likhetstrekk med Zimmers situasjon. Samtidig likner filmen også situasjonen Hector Mann befinner seg i bortenfor filmen, noe Zimmer selv fremhever. I likhet med Mr. Nothing forsvinner Hector, før han underlig nok dukker opp på en ranch i New Mexico.

Stumfilmens stillhet

Ikke med ett ord nevner Zimmer lyden eller musikken i romanens stumfilmkapittel. Det er sannsynlig at musikken som opprinnelig hørte til filmene ikke er del av Zimmers filmopplevelse, noe som gir grunn til å anta at filmene er sett i stillhet. Å se en film uten lyd innebærer en sterkere konsentrasjon om det rene visuelle uttrykket. Filmtekniske elementer som montasje, lyssetting og kameravinkling kommer bedre frem for tilskueren. Sånn kan man regne med at Zimmers opplevelse av stumfilmen baserer seg på sterke visuelle inntrykk, der ord og musikk er fraværende. Stillheten under visningen retter fokuset mot det visuelle, men samtidig kan stillheten i seg selv være påtrengende. Det kan aldri bli helt stille; når stumfilmen vises uten musikkakkompagnement, er det ikke uten summingen fra projektoren. Med denne duren får stillheten en egen tyngde.

Slik jeg i oppgavens første kapittel særlig fremhevet Zimmers handlinger og gester etter flyulykken, er både disse og stumfilmen ledsaget av en stillhet der fraværet av ord er påtagelig. Med unntak av å se på tv, innebærer både sorgen og stumfilmtittingen for Zimmer en bevegelse inn i stillhet og stumme uttrykk. Ifølge Jim Peacock blir stillheten i stumfilmen et rom for kontemplasjon utenfor språket. (Peacock 2006:56) I mine øyne angår dette Zimmer, som hevder at en tredje, indre dimensjon oppstår i ham når han ser stumfilmene. Men Zimmer kan ikke omgå språket, og med teksten som entusiastisk omtaler filmene, kan vi ikke lenger høre denne stillheten. Stumfilmens stillhet blir derfor paradoksalt.

Stillheten i stumfilmen kan på et vis knyttes til døden. Jim Peacock fremhever at “(...) silence is also symbolic of death itself.” (Peacock 2006:57) Filmens stillhet peker mot døden

og fraværet av liv. Denne stillheten kan også tolkes som en lignelse over Zimmers tap og hans tilstand i sorgen. Sorghandlingene som lignet stumfilmens pantomime utfyller dette bildet. Zimmer fremholder at han opplever nærværet av Hector i stumfilmene hans. Samtidig snakker han i begynnelsen av romanen om Hectors tilhørighet til stumfilmens utdødde univers, og at eventuelle spor kan begrenses til en fotnote eller to i en obskur bok. (Auster 2002:2) Hvor reelt er egentlig Hector Manns nærvær? Det er påfallende mange likheter mellom Zimmers egen historie og handlingen i Hector Manns film *Mr. Nothing*. Dette kan være aspekter som Zimmer tillegger Mann i beskrivelsen av stumfilmene.

4. Persepsjon og erindring i New Mexico

If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not?
(Auster 2002:207)

Å ena sidan finns det alltid mer i bilden än vad åskådaren i allmänhet förmår att uppfatta. Uppmärksamheten är ju som regel i första hand inriktad på att gripa det för berättelsen väsentliga innehållet, på bekostnad av bilddetaljerna. Å andra sidan kan just berättelsen väcka associationer och bilder hos åskådaren som leder långt utöver det som den konkreta filmbilden förmedlar, och därmed aktualisera själva bildens begränsning, det faktum att allt inte hör till synlighetens ordning. (Söderbergh-Widding 1997:18)

Dette kapittelet handler om fortelleren David Zimmers observasjoner og opplevelser på Hector Manns “The Blue Stone Ranch” i New Mexico. Her kan det se ut som om grensene mellom filmen og litteraturen gradvis brytes ned etter hvert som skillet mellom Zimmers opplevelse av virkelighet og illusjon oppløses. For å se nærmere på denne problematikken vil jeg nærlese beskrivelsene av omgivelsene og menneskene på ranchen, inkludert presentasjonen av den siste filmen i romanen, *The Inner Life of Martin Frost*. Både beskrivelsen av omgivelsene og filmen antar en form for realisme, der det ser ut til at ett mål for fortelleren er å dokumentere det han observerer. Like fullt blir beskrivelsene i teksten fremstilt som en subjektiv virkelighet fortelleren i høy grad problematiserer. Kan man stole på det sansene forteller om omgivelsene? Eller har de ulike sanseinntrykkene sin opprinnelse i sorgen etter familiens bortgang? Drøftingen leder til en problematisering av forholdet mellom fortellerens beskrivelser av tingene han observerer og fremstillingen av filmen.

Fortellerens persepsjon

Fra det øyeblikket Zimmer setter sin fot på ranchen til Frieda og Hector Spelling (Hector Mann), etableres han gradvis som en “tilskuer”. Sammen med Alma ser Zimmer på trærne og blomstene når de går fra hovedhuset og over til bygningen der Hectors film skal vises. Zimmer registrerer trekkene ved landskapet, og uttrykker en sensitivitet som han bringer med seg inn i fremviserrommet og til møtet med filmen: “I felt hyper-alert, filled with a kind of mad resolve, a jumbled-up state of fear, expectation, and happiness—as if I had three minds, and they were all working at once.” (Auster 2002:238-239) Denne overfølsomheten later til å prege sansene hans under hele oppholdet på ranchen. Både filmen og de andre begivenhetene kan således forstås som sanseopplevelser. På samme måte som Zimmer senere presenterer

enkelte filmbilder fra *The Inner Life of Martin Frost*, refererer han visuelle tverrsnitt av omgivelsene: “A giant wall of mountains stood in the remote distance; a hawk circled overhead; a blue butterfly landed on a stone” (Auster 2002:239) Dette er beskrivelser av rent ytre forhold, som etablerer en tilsynelatende realistisk ramme rundt handlingen og opplevelsene på ranchen. Men hvor reell er denne innfatningen som fortelleren gir inntrykk av? Dette problematiseres gjennom av Zimmers detaljerte beskrivelser av miljøet og av enkelte personer, også fordi skildringene antar en slags hovedrolle i teksten.

Zimmer fortsetter den nitide visuelle og den tilstrebede objektive registreringen inne i huset der visningen av filmen vil finne sted:

At the end of the corridor, we turned left, walked down another corridor with bare cinder-block walls (pale blue, I remember), and then went through a set of double doors into the little theater. There were three rows of cushioned chairs with fold-up seats—approximately eight to ten per row—and a slight downward incline to the floor. (Auster 2002:241)

Zimmer og Alma går gjennom korridoren, og han erindrer detaljer som blekkblå vegger og antallet stoler i rommet. Hvorfor viser Zimmer en slik interesse for disse overflatefenomenene? En umiddelbar grunn til dette kan være at det ikke er nok tid til å gå i dybden, eller til å undersøke de ukjente omgivelsene ytterligere: “Doors to the left, doors to the right, but no time to open any of them, no time to go in and browse around the editing suite or the sound-mixing studio, no time even to ask if the equipment was still there.” (Auster 2002:239-240) Alle rommene han ikke har tilgang til, antyder at det finnes langt mer enn den synlige overflaten. Dette kan også vise til en kunnskapstørst som ikke blir tilfredsstilt. Zimmer er nysgjerrig og vitebegjærlig, kanskje nettopp fordi han blir forhindret i å tilegne seg ytterligere kunnskap og forbinde det ytre til en dypere forståelse.

Her vil jeg foreta en dristig tilnærming til Zimmers situasjon på ranchen. Det kan synes spesielt å anvende filmteori på noe som ikke konkret er film, men Zimmers til tider passive rolle som “tilskuer” og observatør kan rett og slett minne om Gilles Deleuze sine betraktninger over personene i de neorealistiske filmene som dukket opp etter den andre verdenskrig.⁹ Dessuten er det så mange usikkerhetsmomenter ved Zimmers opphold på ranchen at det etter hvert blir uklart hva som er film og hva som ikke er det.

I en rekke neorealistiske filmer blir personene seere i stedet for aktører; menneskene ser fremfor å handle, og persepsjonen forlenges ikke lenger gjennom en handling¹⁰: “This is a

⁹ Deleuze nevner italienske filmskapere som Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni og Fellini som del av neorealismen. (Deleuze 1997:1-4)

¹⁰ Jeg henviser her til en karakteristikk av Deleuzes filmfilosofi i fotnote nr. 8 i kapittel 3.

cinema of the seer and no longer of the agent.” (Deleuze 1997:2) Det opprinnelige handlingsbildet tenderer mot kollaps i disse filmene, og i stedet fremkalles rene optiske- og lydsituasjoner. Dette kan ligne på Zimmers situasjon under oppholdet i New Mexico: Han ser og observerer, men griper ikke inn og handler. Zimmer forholder seg stort sett passiv med tanke på dramatikken som utspiller seg på ranchen etter at Hector dør. Han får for eksempel ikke lov av Frieda Spelling til å se filmene når de brennes. Han er fra før av ingen intervenerende aktør, men blir i tillegg forhindret i å bevitne ødeleggelsene.

Zimmers skildringer av det han får se har et objektivt skjær over seg, noe som gir de beskrevne “bildene” et realistisk uttrykk. Deleuze skriver om den rene optiske og lydsituasjonen: “It is as if the action floats in the situation.” (Deleuze 1997:4). Dette innebærer også en “any-space-whatever” (Deleuze 1997:5), noe som betyr at bakgrunnen ikke lenger kan knyttes til et bestemt sted; stedet er frigitt alle spatiale koordinater. Stedet der ranchen ligger heter *Tierra del Sueño*, som på spansk betyr søvnens, eller drømmenes land. Slik kan navnet vise til at stedet er fristilt fra et konkret, fysisk sted. I lys av at det aldri blir helt klart hvorvidt Zimmers opplevelser egentlig finner sted, kan situasjonen på ranchen også forstås som løsrevet fra en reell og “virkelig” kontekst. Men dette kan vi ikke vite helt sikkert.

Deleuze skriver om det som hender når den optiske og den lydlige situasjonen erstatter en situasjon som leder til en handling:

We no longer know what is imaginary or real, physical or mental, in the situation, not because they are confused, but because we do not have to know and there is no longer even a place from which to ask. It is as if the real and the imaginary were running after each other, as if each was being reflected in the other, around a point of indiscernibility. (Deleuze 1997:7)

Denne beskrivelsen av situasjonen i den neorealistiske filmen kan også referere til Zimmers opplevelser og observasjoner på ranchen. Hvis det er slik at det forestilte og det virkelige beveger seg og speiler seg i hverandre, kan det være vanskelig å plassere disse i forhold til noen klar kontekst. Virkelighetsreferansen blir gradvis uklar. På den ene siden blir inntrykket virkelighetsnært fordi fortelleren beskriver tingene såpass inngående og realistisk. Samtidig problematiseres dette når Zimmer stiller spørsmål ved sin egen evne til å observere de riktige tingene:

I kept my eyes open, I tried to absorb everything that was happening around me, but no doubt there was much that I missed as well. Like it or not, I can only write about what I saw and heard—not about what I didn’t. This is not an admission of failure so much as a declaration of methodology, a statement of principles. (Auster 2002:221)

Vi kan si at Zimmer fremviser sin egen “objektive subjektivitet” i det han legger stor vekt på det *han* opplever, og samtidig ser bort fra alt han ikke ser; nærmest som filmkameraets øye. Figurene i de neorealistiske filmene ønsket i sin tid ofte å beskrive det sanne Italia. (Stam 1999:227) Som vitne ønsker også Zimmer å være så korrekt som mulig, for å gi et riktig bilde av tingene. Samtidig viser Auster-sitatet ovenfor at fortelleren er seg bevisst sin egen skrøpeligheit. Han er klar over at det han ser og skriver utelukker de tingene han aldri fikk sett.

Hva kan man utlede av Zimmers nærhet til personene i de neorealistiske filmene? Slik disse filmene dukket opp like etter andre verdenskrig, er det sannsynlig at filmuttrykket og handlingen var preget av traumene fra krigen. Den usikkerhet og avmektighet som krigen resulterte i, kan også lede til en forståelse av Zimmers traume i *sin* sorg. Etter at opplevelsen av virkeligheten han kjenner glipper etter dødsfallene, er det den monomane geskjeftigelsen med 1920-tallets stumfilm som redder ham. For en kortere periode gjelder dette også Zimmers oversettelse av Chateaubriands memoarer. Mens disse aktivitetene fremsto som ukompliserte virksomheter, er han nå kommet til et sted som han strever med å forstå. På ranchen er det umiddelbart langt flere ting og mennesker å forholde seg til, noe som skaper en annen situasjon enn Zimmers opplevelse av de enkelte stumfilmene. Slik Deleuze beskriver de neorealistiske filmene, henger ikke verden lenger sammen slik den ble fremstilt i filmene med bevegelsesbildets organiske sammenheng. I likhet med Zimmers situasjon oppstår det ifølge Deleuze i de neorealistiske filmene ofte tvetydige situasjoner som karakterene og også tilskuerene må forholde seg til og fortolke.

Som jeg vil utdype nærmere i kapittel 5, er det først langt senere at Zimmer forstår hvordan hans nærvær og blick på ranchen i seg selv kom til å bli en utløsende faktor for ødeleggelsene av filmene og det grufulle som senere skjedde. Men dette vet vi ingenting om på dette tidspunktet i romanen. Den umiddelbare situasjonen der Zimmer kun er en observerende “seer” som ikke handler, kan først i ettertid oppfattes som dobbel. Intetanende om hva blikket vil forårsake, forsøker Zimmer å observere og se, slik at han kan få svar på spørsmålene sine.

Dokumentasjon og fiksjon

Når det gjelder Zimmers dokumentasjon av tingene på ranchen, kan dette også minne om en retning innen dokumentarfilmgenren som har fått betegnelsen “*Cinema verité*”. Cinema verité kan sammenfattes som et ønske om å representere både en indre og ytre virkelighet gjennom et utvalg av ting kameraet og mikrofonen fanger opp: “(...) objectivity produced subjective truths. What the film-maker saw and heard of any event was what the film viewer would

ultimately see.” (Rabinowitz 2006:123) Meningen er å fremvise det virkelige livet uten manuskript, som en motsats til det konstruerte, planlagte og fiksjonaliserte. Det kan se ut som om det er noe lignende Zimmer ønsker å oppnå når han ankommer ranchen. Det handler om tilegnelsen og videreformidlingen av den riktige informasjon og kunnskap om objektet. Når jeg viser til dokumentarfilmen som genre, er det fordi Zimmer presenterer tingene han ser som en form for dokumentasjon av omgivelsene. Å dokumentere noe handler om å vise til et eller annet som har hendt, eller noe som finnes, der dokumentasjonen er ment som bevis (Rabinowitz 2006:117). Alma Grund inviterer Zimmer til ranchen fordi hun trenger et vitne til biografien sin om Hector Manns liv.

Når Zimmer problematiserer om man virkelig kan stole på det øyet ser og det øret hører, problematiserer han også “bevisene” i beretningen. Men vi kan også se det som en mulighet at erindringen i ettertid tilfører dokumentasjonen et visst fiktivt element. Dette er ellers ofte et trekk ved mye dokumentarfilm, noe Cinema verité (i sin reneste form) imidlertid forsøker å unngå (Rabinowitz 2006). Men etter hvert som det blir mer og mer usikkert om det fortelleren husker er reelt, imaginært eller fiktivt, tømmes imidlertid gradvis fortellerens “sannhet” for innhold.

Flere ganger under oppholdet på ranchen kommer Zimmers vitebegjær til uttrykk i scener der han griper fatt i noe og reflekterer over det. Hans rolle som historieforteller befestes i én slik episode, der han beveger seg fra å være en observatør i sin reneste form, til å bli en forteller: En gang Zimmer er inne i hovedhuset på ranchen, får han øye på en liten skisse som henger på veggen i stuen. Ut fra den enkle tegningen av et lite barn lager han en historie. Han tar utgangspunkt i skissen av det sovende barnet, og forestiller seg hvordan moren på fem minutter tegner sin sønn i krybben. Årevis etter guttens tidlige død finner hun kanskje tegningen igjen og henger den på veggen. Her gir fortelleren selv skissen en bakgrunn og en slags dybde. Den sparsommelige informasjonen han ellers må nøye seg med, gjør at han selv må åpne noen “lukkede dører”. Dette er Zimmers forestilling av noe som kunne ha hendt. Men det er også slik at Hector og Frieda hadde en sønn som døde av et vepsestikk da han var fem år gammel. Zimmers tanker om skissen gjenspeiler denne hendelsen. Samtidig blir Zimmers tanker om Hectors sønn en henvisning til hans eget tap. Han har tidligere skissert sine to sønners leker ved å fortelle om sine egne handlinger og gester, men han har ikke skissert eller beskrevet guttene selv. Friedas tegning av den døde gutten blir en kontrast til det Zimmer selv ikke evner i sorgen. Samtidig kan Zimmers refleksjon over Hectors og Friedas tap fremstå som en fiktiv speiling av hans eget. På denne måten ser det ut som om dokumentasjonen tidvis dreier over mot fiksjonen.

Møtet med Hector Mann

Zimmer rekker et hastig møte med Hector Mann den kvelden han kommer til ranchen. Dette er den eneste gangen han treffer Hector i egen person, og gjennom Zimmers beretning får vi inntrykk av en mann det fortsatt er vanskelig å beskrive eller definere. Muligvis kan man lese den gamle mannen som en abstraksjon av tidligere forestillinger om ham. Det blir tydelig under møtet at Zimmer forsøker å forstå hvem denne flyktige figuren er.

Fra denne korte sammenkomsten er det kun noen få ting Zimmer hevder å huske helt konkret, og som han trekker frem i særdeleshet. Dette blir en motsetning til Almas lange, detaljerte beretning om Hectors liv, som hun gjengir for Zimmer underveis til New Mexico. Zimmers fysiske møte med Hector er av en langt mer abstrakt karakter.

Innen Zimmer ser Hector Mann i egen person har han kun eksistert for ham som en *forestilt* person. Denne forestillingen er gradvis bygget opp gjennom inntrykk fra Hector Manns stumfilmer, via den mystiske forsvinningen i 1929, til alle avisutklippene om ham, og ikke minst gjennom Alma Grunds beretning om hva som hendte med Hector etter at han forsvant. Det å se ham i live med egne øyne blir for Zimmer et bevis på at Hector Mann virkelig har eksistert: “Until I saw him lying there in the bed, I’m not sure that I ever fully believed in him.” (Auster 2002:222) Hectors fysiske kropp gjør forestillingen tilsynelatende konkret og reell. Det er i samme øyeblikk som Zimmer *ser* Hector at han for ham blir et virkelig, eksisterende menneske. Til tross for at han tidligere har problematisert øyets pålitelighet, inntar Zimmers blick en viktig rolle i denne dokumentasjonen. Like fullt; samtidig som synet av Hector virkeliggjør ham i Zimmers øyne, er dette knyttet til de gamle stumfilmene:

Furrowed cheeks, grooved forehead, wattled throat, tufted white hair—and yet I recognized the face as Hector’s face. It had been sixty years since he’d worn the mustache and the white suit, but he hadn’t altogether vanished. He’d grown old, he’d grown infinitely old, but a part of him was still there. (Auster 2002:222-223)

Det er paradoksalt nok forbindelsen til hans tidligere, filmatiske forestilling om Hector som gjør at han kjenner ham igjen. Inn i Hectors aldrende ansikt leser Zimmer den mannen han kjenner fra stumfilmene. Jim Peacock skriver om dette i artikkelen “Carrying the Burden of Representation”, der han påpeker at scenen på ingen måte åpenbarer Hector som en virkelig person:

For of course he *is* an imaginary being created by Paul Auster and, perhaps more importantly, Zimmer is unable to establish his “reality” without recourse to the movies he has made. (...) The narrator’s only reference points are the costumes of Hector’s cinematic past, and thus his acceptance of any reality is predicated on simulations. (Peacock 2006:64)

Den Hector som Zimmer kjenner fra stumfilmene gir heller ingen svar på hvem Mann *er*. Tidligere var det nærbildet og mustasjens direkte forbindelse til Manns tanker som Zimmer fikk tilgang til. Men dette gir han få fortrinn i møtet med den fysiske Hector Mann. Her, og på ranchen ellers, får vi snarere et inntrykk av ugjennomtrengelighet. I motsetning til Zimmers fortolkning av nærbildet, ser det ikke ut til at tingene eller menneskene på ranchen lar seg forstå eller analysere like lett.

I de publiserte artiklene fra Hector Manns Hollywood-tid, fant Zimmer tidligere ingen svar på Hectors identitet. I disse reportasjene oppgir Hector forskjellige opplysninger om fødeland og bakgrunn til journalistene som intervjuer ham. I utgangspunktet finnes Hector i flere versjoner og formater. Hverken Almas Hector, stumfilm-Hector, presse-Hector, eller den *live-flesh*-Hector som Zimmer møter, kan man helt vite hvem er. På et tidligere tidspunkt i teksten uttaler Zimmer følgende etter å ha lest artiklene om Mann:

Put these contradictions together, and you wind up with nothing, the portrait of a man with so many personalities and family histories that he is reduced to a pile of fragments, a jigsaw puzzle whose pieces no longer connect. Every time he is asked a question, he gives a different answer. Words pour out of him, but he is determined never to say the same thing twice. He appears to be hiding something, to be protecting a secret, and yet he goes about his obfuscations with such grace and sparkling good humor that no one seems to notice. (Auster 2002:83-4)

Når Zimmer endelig *ser* Hector i egen person, har møtet fortsatt noe flyktig over seg. Rommet Zimmer kommer inn i fylles av skygger etter at en av de to lampene i rommet slukkes. Den kortvokste kvinneskikkelsen Conchita, som fortelleren først ikke legger merke til fordi hun står i en mørkere del av rommet, fremtrer som et mystisk eventyrvesen. Hun bidrar til å skape et inntrykk av scenen som litt uvirkelig, med et visst preg av drøm eller forestilling.¹¹

Inntrykket av noe efemerisk blir forsterket av det dunkle lyset som fremhever Hectors skrøpelighet:

I sat down on the chair beside the bed and leaned forward, trying to position myself as close to his mouth as possible. The light from the other side of the room was no stronger than the light of a candle, but the illumination was sufficient for me to see Hector’s face, to look into his eyes. A pale glow hovered over the bed, a yellowish air mixed with shadows and dark. (Auster 2002:223-224)

¹¹ Dette kan minne om trekk ved enkelte av David Lynch’ filmer, som for eksempel tv-serien *Twin Peaks* (1990-1991) og *Mulholland Drive* (2001). I Lynch’ filmer er det ofte vanskelig å skille drøm eller illusjon fra virkelighet, fordi disse kategoriene stadig overskrides.

Beskrivelsen av lyset angir en atmosfære som kan minne om den cinematiske lyssettingen av en filmscene. Muligvis er dette et fotogenisk øyeblikk, slik Frank Kessler beskriver i en tidligere nevnt artikkel “Photogénie och fysiologi” (2004). Det fotogeniske er vanskelig å definere, fordi fenomenet fremstår som flytende og uklart (Kessler 2004:65). Fotogeniet kan likevel knyttes til en spesiell forekomst av lys i filmen (Kessler 2004:66). Definisjonene er flere, men ifølge den franske filmskaperen Jean Epstein er fotogeniet først og fremst noe unikt filmisk: Filmens reneste uttrykk. Bevegelsen og lyset er likeledes fotogeniets viktigste aspekter. Kanskje varer det bare i noen få sekunder når det først fremtrer. Fotogeniet forekommer heller ikke ofte, og Epstein gir ingen eksempler på rene fotogeniske filmer (Kessler 2004:67-68). Når jeg antyder at scenen med stearinlyset kan være et slikt fotogenisk øyeblikk, er det fordi det skriftlig fremstilte lyset over Hectors ansikt fremhever en særskilt stemning: “a yellowish air mixed with shadows and dark”. Det er særlig ansiktet som oppfattes som fotogenisk hos Epstein (Kessler 2004:71). Inntrykket som gis er et lys som, i veksling med skyggene, fremstilles i bevegelse over Hector. I mine øyne gjør dette momentet scenen utpreget filmatisk, noe som får følgende konsekvens: På det diegetiske nivået der disse hendelsene utspilles, har de karakter av å være “virkelige”. Likevel skaper forfatteren en følelse av at virkeligheten er opplevd “som film”, eventuelt som på film, slik at virkelighetsreferansen blir uklar.

Gløden som Zimmer refererer til over sengen, det dunkle lyset, skyggene og mørket, gir også et inntrykk av Hector som en ikke helt menneskelig figur. Gjennom Zimmers skildring kan det synes som om Hector på dødsleiet blir beskrevet som del av den filmiske og illusoriske skyggeverdenen som Zimmer opprinnelig kjenner ham fra. Sammenstillingen av lys og mørke bidrar til å skape denne forestillingen: Lysstrålene som så vidt treffer Hectors ansikt slik at Zimmer kan se ham, og det gulaktige skimmeret over sengen, blir et forestilt visuelt bilde som virker kunstiggjort. Gjennom fortellerens beskrivelse, i den erindringsform som teksten foreligger i, blir dette også estetisert som fortelling.

Vi kan si at det er *fortelleren* Zimmer som skaper denne stemningen ut fra minnene av møtet. Når han skildrer sin inntreden i rommet blir det klart at det er *hvordan* han husker detaljene rundt møtet som er viktig: “It couldn’t have happened that way, but that’s how I remember it. Whenever I see myself walking into Hector’s room, I always go in alone.” (Auster 2002:222) Således kan man anta at det er flere detaljer rundt møtet som Zimmer selv kan ha forestilt seg under nedtegnelsen av begivenhetene mange år etter. Det at scenen blir fremstilt som dunkel og flyktig kan også relateres til minnets utydelighet. Som de andre tingene Zimmer ikke har mulighet til å undersøke, forblir dette et møte som er ment å utdypes

ved en senere anledning. Et nytt møte finner imidlertid aldri sted ettersom Hector dør samme natt. Den gamle stumfilmkomikeren ytrer likevel noen få ord innen Zimmer må forlate ham:

I know that he said something to me before I left the room, but I can't remember what it was. Something simple and polite, but the precise words escape me now. *To be continued*, I think it was, or else, *Until tomorrow, Zimmer*, a banal phrase that signified nothing of any great importance—except, perhaps, that he still believed he had a future, however short that future might have been. (Auster 2002:226)

Disse ordene, som bare står svakt i Zimmers minne, blir som dørene det ikke er tid til å åpne en påminnelse om noe som kunne ha vært. De er kun ord som byr seg frem som muligheter for en dypere forståelse.

Hendene

I tillegg til synet av Hectors skrinne kropp er det ett annet konkret minne som Zimmer med sikkerhet beskriver:

As I stood up from the chair, he reached out and grabbed my arm. That I do remember. I remember the cold, clawlike feel of his hand, and I remember thinking to myself: this is happening. Hector Mann is alive, and his hand is touching me now. Then I remember telling myself to remember what that hand felt like. If he didn't live until morning, it would be the only proof that I had seen him alive. (Auster 2002:226)

Til tross for at setningen “I remember” blir gjentatt utallige ganger, skaper dette et inntrykk av det motsatte. Gjentakelsen av “I remember” genererer negasjon i teksten; dette gir oss en forståelse av at det ikke er videre sannsynlig at fortelleren husker dette godt.

Senere sammenstiller Zimmer opplevelsen av Hectors grep med opplevelsen av Almas hånd som kort tid etter berører armen hans på samme sted:

I liked being there, and I liked sitting down at the long wooden table next to Alma and feeling her touch my arm in the same spot where Hector had touched me only a moment before. Two different gestures, two different memories—one on top of the other. My skin had become a palimpsest of fleeting sensations, and each layer bore the imprint of who I was. (Auster 2002:227)

Zimmer bruker ikke bare blikket når han registrerer opplevelser og inntrykk. Han fremhever selv hvordan de to forskjellige opplevelsene og minnene av noen som rører ved armen hans lagres som sansninger på huden, lag på lag. Zimmers hud er i hans egne ord blitt en palimpsest. En palimpsest var opprinnelig et pergament der skriften ble skrevet over eller overmalt, slik at en ny tekst kunne skrives over den opprinnelige. I palimpsesten forsvinner ikke den utstrøkne skriften helt, men finnes under de nye bokstavene. Zimmer skriver i den

sist siterte passasjen at hvert erindringslag sier noe om hvem han er: “(...) each layer bore the imprint of who I was” (Auster 2002:227). Dette viser at det ikke bare er registreringen og dokumentasjonen av tingene på ranchen dette handler om. I lys av dette perspektivet kan vi se at teksten også kretser rundt fortelleren selv. Kan det være slik at hendelsene Zimmer opplever og menneskene han møter også kan fortelle oss noe om ham selv?

Almas og Hectors berøringer kan minne om Zimmers tidligere møte med en Dr. Singh, som han oppsøker for å få beroligende piller til flyturene han må igjennom for å kunne se Hectors stumfilmer i London og Paris. På slutten av legebesøket legger Dr. Singh hånden sin over skulderen hans:

(...) he put his hand on my shoulder. I'm sorry, he said. I'm truly sorry. [...] It was the first time anyone had touched me in months, and I found it disturbing, almost repulsive to be turned into an object of such compassion. (Auster 2002:24-25)

Hånden på skulderen utgjør en menneskelig oppmerksomhet, som i et kort øyeblikk gjør Zimmer selv til et objekt. Dette ligner de andre berøringene. På en måte blir Dr. Singhs berøring sammen med de andre to hendene en forbindelse mellom Zimmers opplevelser på ranchen og sorgen over de døde familiemedlemmene.

Ser man de tre minnene av Almas, Hectors og Dr. Singhs berøring samlet, kan man forstå følelsene som ligger lag på lag i huden som en form for språk eller tegn. Som palimpsest er disse berøringene blitt erindringer “trykket” på huden hans som teksten i en bok. Sveipet som går fra Dr. Singhs håndtrykk og til Hectors og Almas, befester på en måte sorgen over tapet av familien i Zimmers kropp.

I utgangspunktet er ikke Zimmer selv objektet i denne sammenhengen. Han er tross alt invitert til ranchen for å bevitne Hectors og filmenes eksistens. Zimmers rolle som gjest på “The Blue Stone Ranch” er således mangefasettert. Forestillingen om lagene av minner på huden hans tilsier dette, idet de forskjellige minnene illuderer ulike sider ved fortellerens identitet: Zimmer er både forteller, observatør, tilskuer og filminteressert. Samtidig er han en sørgende ektemann og en etterlatt far. Dette kommer ikke direkte til uttrykk under besøket på ranchen i New Mexico, men gjennom enkelte forbindelser er sorgen likevel der.

Sansenes pålitelighet

Ved ankomsten til ranchen dokumenterer Zimmer en lignende observasjon som den han senere gjør av hånden til Hector: “When I stepped out of the car and put my feet on the ground, I remember saying to myself: Alma is wearing red lipstick, the car is yellow, and

there is no moon in the sky tonight.” (Auster 2002:220) Behovet for å konstatere disse ordinære hverdagsobservasjonene kan være et ønske om å holde fast det helt konkrete. Zimmer befinner seg i en merkelig situasjon; han besøker ranchen til en mann som har vært forsvunnet siden 1929. Ved flere anledninger har Zimmer oppfattet kontakten med Frieda Spelling som en illusjon. Det første brevet han får som forteller ham at Hector Mann lever, leser han gjentatte ganger og oppfatter det som uvirkelig. Idet han skal lese brevet nok en gang, blir han usikker på om innholdet fortsatt eksisterer: “(...) I wasn’t sure if the words would still be there. Or, if they were there, if they would still be the same words.” (Auster 2002:4) Zimmer stoler ikke på ordene han nylig har lest med sine egne øyne.

Etter å ha konstatert at Almas lebestift er rød, problematiserer fortelleren muligheten av å holde noe som sant på basis av blikket. Zimmer stiller spørsmål ved om det han observerer og konstaterer virkelig kan være korrekt:

What if, instead of putting my arms around Alma’s shoulder and walking straight toward the house, I had stopped for a moment, looked at the other half of the sky, and discovered a large round moon shining down on us? Would it still be true to say that there was no moon in the sky that night? (Auster 2002:221)

Spørsmålet fremhever at dette er *fortellerens* fremstilling av begivenhetene, og han svarer på følgende vis: “If I didn’t take the trouble to turn around and look behind me, then yes, it would still be true. If I never saw the moon, then the moon was never there.” (Auster 2002:221) Dette sitatet kan forstås slik at det er de tingene Zimmer ser, beskriver og dokumenter som virkelig finnes. Idet han hevder at månen ikke er der hvis han ikke ser den, er det hans dokumenterende blikk som avgjør månens tilstedeværelse på himmelen den kvelden. Dette kan oppfattes som et empirisk standpunkt, der det er Zimmers subjektivitet som fremkaller verden for ham. Det han ikke ser, vet han ikke noe om. Således blir objektiv kunnskap nærmest umulig, til tross for at det kan se ut som om Zimmer også tilstreber dette.

Men samtidig som Zimmers virkelighetsopplevelse av ranchen fremstilles som subjektiv, sett gjennom én manns øyne, levner ikke fortelleren blikket alt for mye troverdighet. Når han sier at det han *ikke ser* er uten betydning, hvordan blir det når heller ikke det han *ser* er til å stole på? Det hefter en usikkerhet både ved det sette og det usette. Dette kommer også frem i eksempelet jeg har gitt ovenfor, der det ikke er synet av Hector som fremstår som bevis på hans eksistens, men det at han fysisk griper Zimmer i armen. Alma hevder hun har funnet bevis for mesteparten av livshistorien til Hector. Likevel er erindringen av hånden det mest

konkrete Zimmer sitter igjen med. Hvor godt fungerer denne berøringen som bevis; hånden som griper armen, hvor virkelig er dette?

Det skal imidlertid vise seg at også visningen av filmen *The Inner Life of Martin Frost* byr på visse problemer for Zimmer. Heller ikke her kan han umiddelbart ta for gitt det han ser.

Filmen *The Inner Life of Martin Frost*

Gjengivelsen av filmen *The Inner Life of Martin Frost* er nesten like nøyaktig som oppmerksomheten Zimmer vier omgivelsene på Hectors ranch. Denne svart-hvittfilmen er som stumfilmene fiktiv, og er datert til året 1946. Før jeg kommer inn på fortellerens fremstilling, kan det være hensiktsmessig med et kort referat av plotet: En forfatter ved navn Martin Frost har fått låne en ranch av noen venner (Hector og Frieda Spelling) for å hvile ut noen dager. I løpet av de første scenene får han imidlertid idéen til en fortelling. Morgenen etter ligger det helt uventet en fremmed kvinne i sengen hans. Hun presenterer seg som Friedas niese Claire Martin. De innleder et forhold, men Martin blir usikker når han får en telefon fra Hector som sier at Claire er ukjent. Hvem er denne kvinnen? Det går godt med skriveprosessen til Martin, men Claire blir plutselig syk. Mens Martin skriver blir hun dårligere, og er døende i det Martin slutfører boken. Når Martin forstår hva som er i ferd med å skje, kaster han manuskriptet inn i vedovnen. Gradvis friskner Claire til mens papiret brenner. Deretter svartner lerretet.

I en liten innledning forklarer Zimmer at filmen egentlig er ment å forestille en manns indre liv; hans tankeliv og idéer. Man kan forstå det slik at både filmhandlingen og Martin Frosts tanker og følelser konvergerer gjennom filmbildene og den eksplisitte fortellerstemmen. Filmen trer frem gjennom Zimmers beskrevne filmbilder, samt gjengivelsen hans av lyd, voice-over-narrasjon og dialog. Like fullt fremstår av og til filmbildene som mer eller mindre uavhengig av den litterære tekstdimensjonen som voice-over-stemmen inngir. Den beskrevne formen for voice-over utgjør ett nivå av hovedpersonen Martin Frosts subjektive tankeliv.

Zimmer fokuserer først og fremst på sin egen filmopplevelse, og forteller at han overrumples av filmens overraskende analogi med ranchens omgivelser. Idet han setter seg i kinosetet er han fortsatt såpass preget av omgivelsene utenfor at han bringer dette virkelighetsaspektet med seg inn i fiksjonen. Dette er i tråd men den hyperfølsomhet han uttrykker tidligere i teksten. Slik oppklarer han enkelte momenter for leseren, som med dette forespeiles en måte å forstå filmen på. Foruten filmens tittel, som indikerer at den handler om Martin Frosts indre liv, er det først og fremst Zimmers fremstilling som indikerer hva filmen handler om. Leseren er kun "tilskuer" gjennom Zimmers øyne og refleksjoner.

I romanens kapittel 2 tillegger fortelleren Hectors bart et entydig og klart mustasjspråk, i prinsippet like lesbar som en melding i morsekode. Dette blir en kontrast til *The Inner Life of Martin Frost*. Det er først og fremst fortellerens misforståelse og påfølgende forklaring som fremhever at bildene i filmen er knyttet til Martin Frosts subjektive bevissthet.

Det viser seg at det er filmens umiddelbare realisme som forleder Zimmer, og som fører til at han ikke ser det magiske aspektet ved historien:

It took me a while to settle into it, to figure out what was going on. The action was filmed with such deadpan realism, such scrupulous attention to the particulars of everyday life, that I failed to perceive the magic embedded in the heart of the story. (Auster 2002:242)

Det Zimmer først observerer av filmen, ser han som identisk med virkeligheten han selv kommer fra ute på ranchen. Men dette umiddelbare synsinntrykket skjuler en annen “virkelighet”. Den virkeligheten som Zimmer først registrerer i filmen han ser, kan også være betegnende for den realismen som fremtrer i hans egen tekst. Når han i sitatet over beskriver filmen med ord som “such deadpan realism, such scrupulous attention to the particulars of everyday life” (Auster 2002:242), er det samtidig en beskrivelse av Zimmers eget språk under oppholdet på ranchen. De helt ordinære ytre forholdene som han observerer og beskriver her, har nettopp en slik dagligdags realisme som den Zimmer selv skildrer i *The Inner Life of Martin Frost*. Det er kanskje forsøket på å være objektiv og bare registrere det umiddelbart synlige, som gjør det vanskelig for Zimmer å omstille seg under visningen av filmen. Det øyet umiddelbart ser, er ikke representativt for den “virkelige” handlingen, som ligger på et annet abstraksjonsnivå.

Fortellerens forståelse av det realistiske ser ut til å være tradisjonelt forankret i en tanke der ytre beskrivelser av miljø og hverdagslig dagligliv utgjør kjernen. Dette kan tolkes som en form for realisme som er preget av en metonymisk bruk av språket, og der miljøbeskrivelser og ytre objekter viser hvem personene er gjennom nærheten til personene som skildres. Typiske representanter for denne realismen er forfattere som Charles Dickens og Honoré Balzac. Dette kunstneriske uttrykket kan videre ses i forbindelse med det fysiognomiske aspektet som i så stor grad vektlegges i presentasjonen av stumfilmene, og som Béla Balázs skriver om i *Der sichtbare Mensch* (1999). Ansiktets fysiognomi kan i dette eksempelet utgjøre en ytre forbindelse til et indre følelsesliv, slik det kom frem i oppgavens tredje kapittel. Men en fysiognomisk lesning behøver ikke kun anvendes på det uttrykksfulle, bevegelige ansiktet i nærbildet. Den kan like gjerne angå andre objekter eller ting (Kessler

2004:69). Det kan se ut som om fortelleren Zimmer forholder seg til en slik form for realisme når han overfører sine oppfatninger av landskap og mennesker fra ranchen til filmen.

I begynnelsen oppfatter Zimmer filmen som en kjærlighetskomedie med et sedvanlig narrativt mønster. Men heller ikke dette er hva det ser ut som:

In spite of appearances, the setting of the film was not Tierra del Sueño or the grounds of the Blue Stone Ranch. It was the inside of a man's head—and the woman who had walked into that head was not a real woman. She was a spirit, a figure born of the man's imagination, an ephemeral being sent to become his muse. (Auster 2002:243)

Zimmer klarer heller ikke å fri seg fra den ene hovedpersonen Claire, som spilles av Faye Morrison, moren til Alma. Likheten mellom mor og datter gjør at det fra starten av er vanskelig å oppleve denne rollefiguren som en del av fiksjonen:

No doubt that added to the dislocation and confusion I experienced at the start of the film. There was Alma's mother—but Alma's mother young, fifteen years younger than Alma was now—and I couldn't help looking for signs of her daughter in her, for traces of resemblance between them. (Auster 2002:244)

Likheten mellom de virkelige personene og de fiktive personene på filmduken medvirker til misforståelsen. Forvekslingen mellom det fiktive og det virkelige skaper forvirring hos fortelleren fordi filmen speiler den ytre verden han nylig har sanset med en slik følsomhet. Han ser de ytre rammene for filminnspillingen, som er det samme stedet han befinner seg når han ser filmen, men dette tilhører en speilvendt verden av skygger og idéer. Den virkelige handlingen foregår ikke på utsiden, men befinner seg under overflaten. Det dreier seg om “the magic embedded *in the heart of* the story.” (Auster 2002:242, min kursivering) Her fremheves relevansen av det innvendige i historien, uttrykt som historiens hjerte, eller som en slags indre kjerne i fortellingen.

Det kan se ut som om det realistiske og det magiske eksisterer side om side av tingene og personene som presenteres; de speiler hverandre gjensidig. Denne tosidigheten ved filmen kommer tydelig frem gjennom Zimmers misforståelse, og den kontrasten som oppstår mellom det utsidige og det innvendige:

Until the film began to play out on the screen in front of me, all those things had been real. Now, in the black-and-white images of Charlie Grund's camera, they had been turned into the elements of a fictional world. I was supposed to read them as shadows, but my mind was slow to make the adjustment. Again and again, I saw them as they were, not as they were meant to be. (Auster 2002:243)

Zimmers “virkelige verden” forvandles til fiksjon i det den fremstår på kinolerretet i svart-hvitt. Det ser ut som om han kun kan forholde seg til det han ser helt konkret, det er når han skal forstå det, eller tolke det at det blir vanskelig.

Det tar derfor tid før Zimmer forstår karakterene som film, og vi kan således hevde at han er sen med å tilpasse seg filmens tekniske “blikk” på tingene. Dette viser til et mulig fremmedgjørende element ved filmen for Zimmer, eller snarere mangelen på en umiddelbar bevissthet rundt dette. Det som skulle være fremmed og en fiksjonsverden, ser for Zimmer ut til å være virkelig og til stede i kraft av skyggenes nærhet til virkeligheten: “There was the bedroom I had slept in the night before, the rock on which I had seen the butterfly land, the kitchen table that Frieda had stood up from to answer the phone.” (Auster 2002:243)

Sett gjennom Gilles Deleuzes blikk på filmen, kan det Zimmer misforstår være flere av filmbildenes karakter av “any-space-whatever”. Der Zimmer leser ranchens virkelighet metonymisk inn i filmen, er mange av de beskrevne filmbildene løsrevne fra en romlig kontekst. Deleuze skriver følgende om uttrykket “any-space-whatever”:

(...) the first form of the any-space-whatever: disconnected space. The connection of the parts of space is not given, because it can come about only from the subjective point of view of a character who is, nevertheless, absent, or has even disappeared, not simply out of the frame, but passed into the void. (Deleuze 1997:8)

Selv om bildene som beskrives i *The Inner Life of Martin Frost* er ment å forestille idéer eller tanker i Martin Frosts tankeliv, fremstår de likevel tidvis som løsrevet fra ham selv og fortellingen hans. Martin Frost er selv fysisk synlig i filmbildet, men kanskje er ikke dette det egentlige bildet av Martin Frost, men hans egen fiktive forestilling av seg selv. Det kamera “ser” og viser behøver heller ikke ha noen sammenheng med blikket hans. Bildene er også innimellom løsrevet fra narrasjonens umiddelbare kontekst. Som “bildetanker” eksisterer de som bilder av ulike objekter og mennesker. Flere av filmbildene som er beskrevet, kan like gjerne forstås som uttrykk for en subjektiv bevissthet.

Bildene av en tekanne som koker, damp som stiger opp i rommet og vind som blåser i trær, er tydelige eksempler på slike tagninger. I følgende sitat flettes enkelte slike “stillbilder” inn i en montasje som oppsummerer seks dager på ranchen:

These small vignettes are interspersed with random close-ups of objects, abstract details that have no apparent connection to what Martin is saying: a pot of boiling water, a puff of cigarette smoke, a pair of white curtains fluttering in the embrasure of a half-open window. (Auster 2002:255)

Det er slike nærbilder Zimmer refererer til etter visningen av filmen: “Too bad we couldn’t watch it again, I said. I wasn’t sure if I had watched the wind closely enough, if I had paid enough attention to the trees.” (Auster 2002:272) Disse nærbildene produserer en egen stemning i filmen. Bildene av tingene fremstår som selvstendige, og bidrar til en mer poetisk atmosfære. De har vage relasjoner til voice-over-narrasjonen, dialogen og handlingen. Deres any-space-whatever-karakter er også en del av dette aspektet, der bildene fremstår i seg selv.

Zimmer kommenterer beskrivelsen av det kokende vannet og sigarettøyken: “Martin is describing an idyll, a moment of sustained and perfect happiness (...)” (Auster 2002:255) Slik filmen presenteres av Zimmer, blir hans stemme i teksten en type offscreen voice-over-narratør, i tillegg til den tidvise gjengivelsen av Martin Frosts voice-over-stemme. I en scene mellom Martin og Claire, der Claire river av seg genseren for å demonstrere et poeng i diskusjonen, fremstiller Zimmer en forståelse og en tolkning: “But this is an idea, too, of course, and now that she has put it into action with such a bold and decisive gesture, Martin can only gape.” (Auster 2002:253) Videre, for å understreke handlingen, uttaler Claire: “Simple logic, Claire replies. A philosophical proof.” (Auster 2002:253) Her omsetter hun den fysiske handlingen til et idéplan. Fortelleren legger vekt på nettopp dette. Ved å persipere og lese den fysiske handlingen som en idé, blir både handling og idé satt sammen i et slags enhetlig forhold. Handlingen leses empirisk av Claire, som fremhever at dette er enkel logikk. Men selv om dette fremstår som enkelt i denne sammenhengen, er det mye ved filmen som ikke lar seg forklare på denne måten. Det finnes heller ikke andre “bevis” for tanken i filmen enn språket Zimmer anvender.

Slik Zimmer misforstår både handling, setting og Claires rolle i filmen, kan dette oppfattes som en av intensjonene på filmens eget idéplan. Zimmer integrerer sin egen misforståelse i filmpresentasjonen, noe som kommer tydeligere frem når han omtaler filmen i denne passasjen: “(...) and yet as this procession of dreamlike images continues to march across the screen, the camera is telling us not to trust in the surface of things, to doubt the evidence of our own eyes.” (Auster 2002:255) Dette står i kontrast til Claires tese der hun imperativt betrakter den konkrete, fysiske handlingen som et filosofisk bevis i en diskusjon. Claires handling er likevel mer enn et materialisert abstrakt poeng; den er også del av forførelsen av forfatteren Martin Frost.

I likhet med Zimmer forstår heller ikke Martin Frost mye i denne fortellingen. Dette tydeliggjøres i en morsom slapstick-scene: Claire har tilberedt et måltid og sitter ved spisebordet og venter på at Martin skal sette seg på stolen sin. Denne stolen ser bunnsolid ut, i motsetning til den formløse og lett oppløselige sigarettøyken, dampen og vinden vi har fått

beskrevet tidligere. Men til tross for dens solide ytre, viser stolen seg å være så falleferdig at han umiddelbart ramler ned på gulvet når han setter seg på den. Her er overflaten falsk: “The chair appears to be solid, but no sooner does he lower his weight onto it than it splinters into a dozen pieces.” (Auster 2002:259) Dette slapstick-trikset bekrefter fortellerens beskrivelse av bildene som noe man ikke skal stole på. Det blotte øyet kan ta feil; det som ser ut som noe konkret, viser seg plutselig å være noe annet. Slik fremstår Zimmers misforståelse som en integrert del av filmens innhold og tematikk, samtidig som dette aspektet knyttes opp til ranchen.

Det er flere lignende synsbedrag i romanen som er forbundet med Hector og ranchen. Selve navnet på stedet, “The Blue Stone Ranch”, er basert på Hectors opplevelse en dag han går en tur. Han oppdager noe han tror er en vakker, skinnende blå sten. Han bøyer seg ned for å plukke opp stenen, men det er først når fingrene hans berører den at han oppfatter dens virkelige materie: Det er ikke annet enn en simpel spyttklyse som glitrer i solen. “Stenen” blir et bilde på illusjonen som sådan i romanen: “Hector had already seen that stone, and he knew that it didn’t exist, that the life they were about to build for themselves was founded on an illusion.” (Auster 2002:287) Denne illusjonen viser til romanens problematisering av blikket og sansenes pålitelighet. Problemstillingen tas direkte opp i filmen når Claire leser den irske filosofen George Berkeley, samtidig som hun har på seg en t-skjorte med påskriften “Berkeley”. Fortelleren og Martin Frost gjør først et poeng av George Berkeleys navnelikhet med universitetet Berkeley i California, og at Claire leser Berkeleys verk *The Principles of Human Knowledge*:

As the camera cuts back and forth from one room to the other, we hear Claire reading out loud to herself: *And it seems no less evident that the various sensations or ideas imprinted on the sense, however blended or combined together, cannot exist otherwise than in a mind perceiving them. And again: Secondly, it will be objected that there is a great difference betwixt real fire and the idea of fire, between dreaming or imagining oneself burnt, and actually being so.* (Auster 2002:250-251)

Eksisterer verden hvis vi ikke persiperer den? Ifølge George Berkeley er det slik at det som skal kunne sies å eksistere, må kunne persiperes av en sjelelig instans (Jarvie 1987 41-43). Sitatet som Claire deklamerer av empiristen George Berkeley, kan leses som én forklaring på hvordan filmbildene kan utgjøre tankene og idéene i Martin Frosts hode. Bildene, handlingen og objektene som beskrives er ment som en konkretisering av Martin Frosts refleksjoner og følelser. Bildene viser Martin Frosts tanker som fysiske objekter. Imidlertid kan dette bli problematisk om man ser på filmmediets natur. Filmkameraet er ikke menneskelig, men først og fremst teknisk. Kameraøyet er en mekanisk konstruksjon, og kan forstås som en maskins

persepsjon. Ut fra synet på filmen som en form for maskin¹² blir Berkeleys sitat et uttrykk for et slags paradoks i teksten i forhold til filmens spesielle kontekst: Alt det som Martin Frost tenker, eksisterer som visuelle bilder i filmen. Men fordi filmen er en teknisk instans, kan ikke dette utgjøre noen reell (sann) virkelighet. Ser man Berkeleys sitat ut fra tilskuerens posisjon, er de persiperte bildene på lerretet høyst virkelige; de eksisterer fordi noen sanser dem. Dette leder igjen til et av hovedspørsmålene i teksten, et spørsmål som kommer til syne forskjellige steder i romanen og i ulike fremtoninger: Kan noe sies å eksistere hvis ingen ser det?

Når Hector Mann begynner å lage film igjen etter sønnens død, er det med tanken på at filmene ikke vil bli sett av noen og at de skal tilintetgjøres etter hans død. Dette muliggjør filmproduksjonen for ham i en rent moralsk forstand. I narrasjonen om Hectors liv uttaler Alma følgende problemstilling: “Hector had read a lot of books by then, he knew all the tricks and arguments of the philosophers. If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not? That’s how he justified what he did.” (Auster 2002:207) Som regissør og produsent av filmen *The Inner Life of Martin Frost* tematiserer Hector dette dilemmaet i filmens historie og uttrykk.

Senere i filmen beskrives en scene der Claire leser Immanuel Kant:

In a mock-serious voice, she is reading a passage from Kant out loud to Martin:...*things which we see are not by themselves what we see...so that, if we drop our subject or the subjective form of our senses, all qualities, all relations of objects in space and time, nay space and time themselves, would vanish.* (Auster 2002:264)

Dette sitatet kan referere til Zimmers omtale av tilskuerens tredje dimensjon, den som oppstår i oss selv, og som viser til vår subjektive oppfatning av tingene vi persiperer.

Kan noe sies å eksistere hvis ingen ser det? Dette er et spørsmål som leder til George Berkeleys uttalelse *Esse est percipi* – å være er å se. (Söderbergh-Widding 1997:96) Uten å gå nærmere inn på Berkeleys filosofi, vil jeg knytte dette konkret opp mot Zimmers egen situasjon i sorgen. Spørsmålet om verden fortsatt er der når vi snur ryggen til den, tematiserer Zimmers egen situasjon i sorgen og hans tilbaketrekking fra verden og inn i sine egne persepsjoner og refleksjoner.

Dette kan også vise til Mr. Nothings situasjon i stumfilmen med samme navn; som usynlig er det ingen som kan se ham, og det er som om han ikke eksisterer. Likevel lever han i en slags “semi-eksistens” der han kan handle, men uten å få noen direkte respons. Slik jeg viste i kapittel tre, blir dette en parallell til Zimmer selv, som i sorgen agerer ut sider ved

¹² Jean Epstein var opptatt av filmen som maskin. Se essayet “En maskins intelligens” (Epstein 2004). Denne siden ved Epsteins syn på filmen har vært en viktig inspirasjon for Gilles Deleuze.

familien, men uten at de som handlingene er sentrert rundt kan respondere eller se ham. Dette impliserer et eksistensielt spørsmål for Zimmer i sorgen; kan han leve uten familien sin?

Claire Martin

Claire Martin er en person som skaper stor usikkerhet med tanke på forståelse og kunnskap i henhold til sansenes pålitelighet. Hun utgjør et av filmens mysterier: Hvem er Claire Martin? I innledningen presenteres hun som Zimmer muse: “(...) the woman who had walked into that head was not a real woman. She was a spirit, a figure born of the man’s imagination, an ephemeral being sent to become his muse.” (Auster 2002:243) Her blir det klart hvordan man som leser skal forstå Claire. Som muse kan hun fremstå i ulike fremtoninger som inspirasjon for verket Martin Frost er i ferd med å forfatte. Men som for Zimmer, tar det lang tid for Martin Frost helt å fatte hvem denne kvinnen er, og hvilken betydning hun har for ham som kunstner. Å lese henne som et abstrakt vesen inn i de konkrete beskrivelsene til fortelleren, er heller ikke like opplagt for en “tilskuer” eller leser. Men etter hvert som hennes vesen endrer seg gjennom filmen, både gjennom fremtoning og gjennom filmatiske grep, kan vi se at hun representerer en skapelse i stadig bevegelse.

Fordi Zimmer fokuserer på misforståelsen av filmen, kommer motsetningen mellom det indre og det ytre tidlig til syne. Dette er imidlertid ikke helt ukomplisert; det viser seg smått om senn at et slikt klart skille kan være vanskelig å opprettholde frem mot slutten av filmen. Selv om de ytre beskrivelsene av filmbildene er ment å forestille en manns indre, blir dette gradvis uklart fordi skikkelsen til Claire presenterer en sammenblanding av disse to aspektene. Hun er synlig som en selvstendig skapning i filmen, men hun er også Martin Frosts abstrakte tankebygning. Claire kan også ses som et billedlig uttrykk for flere aspekter ved Martin Frost som person og skapende forfatter, samtidig som hun også er et uttrykk for hans varierende tanker. At Claire, med etternavnet Martin, kan oppfattes som et produkt og følgelig del av Martin Frost selv, tydeliggjøres gjennom navnelikheten deres; Claire Martin og Martin Frost.

Gjennom Claire kan vi se Martin Frost fra flere vinkler. Ved å gestalte og representere ulike former for de indre følelsene hans, viser hun et stadig skiftende tankeliv, der nye og mer overraskende sider etter hvert kommer frem: Som en uskyldig kvinne ligger hun plutselig i sengen til Martin Frost en morgen, som flittig student leser hun sine filosofiske tekster, og som en *femme fatale* forfører hun Martin Frost. Senere er hun syk og pleietrengende.

Måten Claire introduseres på i filmen er ikke logisk betinget, noe fortelleren legger vekt på ved å beskrive overraskelsen som blir både Claire og Martin til del:

Sunlight pours through the slatted shutters, and as we watch him open his eyes and struggle to wake up, the camera pulls back to reveal something that cannot be true, that defies the laws of common sense. Martin has not spent the night alone. There is a woman in bed with him [...] Nothing happens for a second or two, and then, very slowly, she sits up, looks into Martin's confused and horrified face, and shrieks. (Auster 2002:247)

Det at Claire ikke er en vanlig kvinne av kjøtt og blod, kan forklare den plutselige tilsynekomsten hennes. Hun er først uten klær, noe som kan vise til at hun er født ut av Martin Frosts tankeliv. Claire er både Martin Frosts muse, en inspirasjonskilde, og kan etter hvert ses på som et visuelt uttrykk for skaperkraften hans.

Som forførerinne kan vi i tillegg oppfatte henne som et direkte uttrykk for Martin Frosts begjær. Én scene i teksten gir indirekte assosiasjoner til dette. Her beskrives Claire iført en t-skjorte med teksten Berkeley på. Denne henspeler lydmessig både til filosofen og universitetet Berkeley. På samme tid kan dette fungere intertekstuell som en henvisning til en helt annen person med en tilnærmet lik uttale, nemlig figuren og filmskaperen Busby Berkeley. Han produserte musikaler på 1930-tallet, der vakre, langbente og blonde piker i en egen koreografi illustrerte ulike mønstre og tablåer:

Berkeley's films subsume the specularized body to an engineering aesthetic, with girls arranged in lines, patterns, tableaux imitating flowers, zippers, even genitalia, closer to the choreography of beauty contests and mass-exercise than to dance. (Armstrong 1998:243)

Som en henvisning til Martin Frosts tanker, kan Claire iført trøya med Berkeley-navnet på være hans egen fantasi over det som tidligere var kjent som den karakteristiske Busby Berkeley-jenta. Claire som et uttrykk for denne fantasien og begjæret blir ytterligere bekreftet i det hun tar av seg t-skjorten og blir stående avkledd i stuen.

Gjennom å filme jentenes figurasjoner med kun ett enkelt kamera representerte Busby Berkeleys filmer et mannlig, voyeuristisk blikk på kvinnen (Armstrong 1998:243). Likeledes er det ved å illustrere Martin Frosts hode og tankeliv, med hans blikk og synsvinkel, at filmen presenteres av fortelleren. Fortellerens eget tilskuerblikk kan også ses som et uttrykk for et slikt mannlig blikk.¹³

Gilles Deleuze skriver også om Busby Berkeley i *Cinema 2. The Time-Image*. Sett i lys av følgende sitat kan man lese Claire som den mest selvfølgelige Berkeley-jente:

¹³ Dette skriver Laura Mulvey om i teksten "Visuell nytelse" (1999).

Musical comedy is the supreme depersonalized and pronominalized movement, the dance which outlines a dreamlike world as it goes. In Berkeley, the multiplied and reflected girls form an enchanted proletariat whose bodies, legs and faces are parts of a great transformational machine: the “shapes” are like kaleidoscopic views which contract and dilate in an earthly or watery space, usually shot from above, turning around the vertical axis and changing into each other to end up as pure abstractions. (Deleuze 1997:60-61)

Slik danserne i følge Deleuze ender opp som rene abstraksjoner hos Busby Berkeley, er også Claire en form for abstrakt idé i filmen: Hun er ikke ment som en fysisk person, men som en muse og en inspirerende kraft.

Vi kan si at Claire presenterer en dobbelthet: Fordi hun er et resultat av Martin Frosts tankeliv, kan hun forstås som en fysisk legemliggjøring av Frosts tanker, *samtidig* som hun er hans abstrakte skaperkraft og muse. Begge deler fungerer likevel som abstrakte uttrykk fordi de konkrete bildene av henne er ment som tanker. Det faktiske filmbildets nærvær av Claires fremtoning er også et moment, selv om dette innebærer fraværet av den opprinnelig filmatiserte kroppen.

Claire er uforutsigbar og irrasjonell, og hun fremstår heller ikke som noen opplagt del av en logisk, sammenhengende virkelighet. Hun har sin egen verden rundt seg: “One by one, we see a succession of highly detailed close-ups, still-life renderings of the tiny world around Claire’s sickbed: a glass of water, the edge of a closed book, a thermometer, the knob on the night-table drawer.” (Auster 2002:263-264) Denne koherente rammen av ting som presenteres rundt den sykes seng, er imidlertid annerledes enn det bildet som gis av Claire noe tidligere i teksten. Frem til nå har hun allerede inntatt ulike fremtoninger, men her fremstår hun nærmere enn noensinne som den abstraksjon hun er ment å forestille som muse:

For a few seconds, Claire is turned into something indestructible, an embodiment of pure human radiance. Then the picture begins to dissolve, breaking apart against a background of solid blackness, and although Claire’s laughter goes on for several more beats, it begins to break apart as well—fading into a series of echoes, of disjointed breaths, of ever more distant reverberations. (Auster 2002:261)

Dette sitatet viser Claire som bestående av mange ulike komponenter. Her blir motsetningen tydelig mellom det strålende, menneskelige “filmlyset” som ikke lar seg ødelegge, og den filmatiske oppløsningen av bildet og kroppen hennes. Oppløsningen av både lyd og bilde gjør at Claire gradvis forsvinner. Kroppen hennes løses opp mot en svart bakgrunn. Hennes person fremstår i sitatet over som en formløs væren uten faste punkter. Etter dette følger en lengre stillhet der månen synes på nattehimmelen: “(...) essentially, there is nothing before us but that moon.” (Auster 2002:262) Nå uttaler Martin at han ikke lenger vil stille spørsmål ved

hvem Claire er. Selv om han ikke kan forstå, velger han å *tro* på henne uansett hvem hun er. Og legg merke til dette: Nå er månen der, månen Zimmer ikke så under ankomsten til ranchen. Ved å la månen være tilstede på himmelen, kan dette forbindes til troen på at månen likevel var der, til tross for at Zimmer ikke så den. Kanskje handler det om å ha tillit til at verden er der selv om man ikke kan se den. Månen som er det eneste som synes i bildet, forbindes her til Martin som velger å tro på Claire uansett hvem eller hva hun måtte være.

Deretter blir Claire syk. Noen filmbilder viser Martin på rommet der han skriver. Dette knyttes stadig sammen med bilder av den syke Claire, og forbindelsen mellom Martins skriveprosess og Claire forsterkes av de beskrevne bildene. Ved et tilfelle fremstår overgangen mellom Claires person og Martins skrift som direkte. Her følges Claires bilde suksessivt av en tagning som viser Martin i arbeid. Det visuelle bildet av en lysnende Claire, sammen med den materielle lyden av Martins tasting på skrivemaskinen, er et sentralt moment i denne passasjen. Det er som om lyden av Martins tekst direkte blir årsaken til Claires forsvinning i den bleknende oppløsningen av bilderuten:

The picture fades out on a close-up of Claire, and before another image succeeds it, we hear the faint sounds of Martin's typewriter clicking away in the distance. A slow fade-in begins, and as the screen gradually brightens, the sounds of the typewriter seem to draw closer to us, as if we were moving from the outside to the inside of the house, walking up the stairs, and approaching the door of Martin's room. When the new image settles into focus, the entire screen is filled with an immense, tightly framed shot of Martin's eyes. (Auster 2002:257-258)

Videre beskriver fortelleren hvordan kamera beveger seg bakover, og til slutt viser Martin lent over skrivepulten. Gjennom narrasjonen blir det gradvis gjort klart at Claire kan forbindes til verket som Martin er i ferd med å skrive. Lyden av teksten som formes på skrivemaskinen fremstår som en prosess født ut av den avbildede Claire. Sett i sammenheng blir dette en sirkel: Claire "forsviner" og falmer hen når Martin skriver, samtidig som Martins tekst oppstår av Claires bilde. Dette er et velkjent motiv også i andre verk. Noe lignende hender i Jean Epsteins film *La chute de la maison Usher* (1928). Her maler en kunstner sin unge kone, men samtidig som han maler henne svinner hun hen. Maleren er så opptatt av sitt eget verk at han ikke enser livskraften som siver ut av hustruen i det maleren fester selve livet til lerretet.¹⁴ Dette motivet gjentas på en lignende måte i franske Jacques Rivettes film *La belle noiseuse* (1991).

Etter hvert som skrivearbeidet til Martin lykkes, mister kroppen til Claire gradvis alt liv. Idet han fullfører er hun døden nær. Når teksten er ferdig skrevet, forsvinner livet. Martin

¹⁴ Dette er en filmatisering av Edgar Allan Poes novelle "The Oval Portrait" (1994). Også her finnes det et slikt motiv.

Frost kan ikke få begge deler, men han ender opp med å velge Claire i en dramatisk fremstilt sekvens der hvert bilde har et nummer, som i et filmmanuskript. Montasjen tydeliggjør scenen der bilde følger bilde. I samme takt som Martin kaster papirene på vedovnen friskner Claire til, noe som er helt uventet for henne.

Martin Frost forstår ikke hvem Claire Martin er før på slutten av filmen. Denne forståelsen kommer i samme øyeblikk som han kaster det skrevne verket på peisen, ark etter ark: Martin Frost redder Claire Martin ved å ofre teksten sin. Det er ikke den fullkomne boken som har mening, man kan si at det er kreativiteten og prosessen som umiddelbart fremstår som vesentlig. Innen Martin rekker å svare på Claires spørsmål, beveger kameraet seg ut av rommet, og ut av huset som nå kan ses på avstand, “sitting in the middle of nowhere” (Auster 2002:268). Dette huset forstår jeg som et bilde på Martin Frosts cerebrale liv. I en videre forstand kan dette knyttes opp mot Zimmers ensomhet i sorgen, der han som et menneske i en krisesituasjon er kastet ut “in the middle of nowhere”.

Zimmers beskrivelser og filmen

Slik jeg har beskrevet Zimmers opplevelser på “The Blue Stone Ranch”, kommer det frem at grensene mellom fortellerens og filmens virkelighet er uklare. Gjennom fortellerens oscillerende mellom dokumentasjonen av ranchen og filmens fiksjon, viser det seg at disse tidvis glir over i hverandre. Zimmers møte med Hector og hans filmopplevelse av *The Inner Life of Martin Frost* sammenfatter dette. Filmen presenteres ved hyppige og relativt objektive referanser til filmtekniske virkemidler som klipp, montasje, nærbilder, zooming og fading. Til tross for Zimmers misforståelse, fremstår møtet med Hector som langt mer subjektivt betont enn beskrivelsen av filmen, noe som skaper en viss kontrast. Samtidig er det objektive draget som preger filmbeskrivelsen kun tilsynelatende. Objektiviteten man først kan lese inn i filmpresentasjonen, forvitrer fordi det viser seg at Zimmer tar helt feil. Det han først oppfatter som filmens virkelighet, er i realiteten hans egen projisering av ting han har sett før, som ranchens omgivelser og Almas ansikt gjennom hennes mor. Med dette kan vi si at filmen oppløses som en tydelig kategori i teksten; hva er film, og hva er fortellerens projisering?

På samme tid som Zimmer fokuserer på det han erindrer fra møtet med Hector (“I remember”), og derigjennom viser at dette er usikkert, er en tilsvarende usikkerhet med hensyn til erindringen av *filmen* fraværende i fortellerens fremstilling.

Scenen der Zimmer møter Hector bærer likeledes preg av film på en annen måte enn fremstillingen av filmen. I denne sammenhengen handler det både om å erindre Mann fra

møtet, og Mann fra filmene hans. Begge deler kan ses på som hukommelsens projisering av minnene, i en tilsynelatende filmatisk preget beskrivelse. På denne måten knyttes filmfotografiets materialitet sammen med minnet. Uvegerlig blir Hector Mann knyttet til filmen både gjennom Zimmers egen forbindelse til ham, men også på grunn av det filmatiske preget. Samtidig er det erindringsteksten som gjenskaper Hector i dette formatet. Med henvisning til Baudrillard skriver Jim Peacock om Hector Mann at han er vel så virkelig, eller uvirkelig (simulert), i filmene sine som i livet sitt ellers (Peacock 2006:65). Således åpner dette for at begge deler kan fortolkes på samme vis.

Et annet aspekt ved dette er fiksjonens rolle. Zimmers beskrivelse av møtet med Mann er ment som en dokumentasjon av noe han har opplevd. Men mer enn å fremstå som en realitet, virker ikke møtet med Hector mindre fiktivt enn filmen *The Inner Life of Martin Frost*. Filmen er i utgangspunktet ren fiksjon, men Zimmer leser ranchens virkelighet inn i filmen med en realistisk fortellerstil, til tross for at filmen tematisk sett ikke er realistisk. I møtet med Mann mangler derimot de realistiske beskrivelsene Zimmer ellers gjør bruk av når han dokumenterer omgivelsene på ranchen.

Der filmens og ranchens virkelighet ser ut til å overskride hverandres grenser, forstår jeg figuren Hector Mann som et knutepunkt som binder de forskjellige “virkelighetene” og presentasjonsformene sammen, uten at denne personen overhodet lar seg konkretisere. I *The Book of Illusions* kan vi gjennom mysteriet Hector Mann og fortellerens presentasjon av ham i noir-stil (på romanens første side), se Hectors liv og forbindelsen til filmen på flere plan. Den dramatiske livshistorien til Hector som senere presenteres av Alma via fortelleren, bærer også preg av å være uvirkelig. Hector ledes fra den ene dramatiske krisen til den andre. Hector Manns flyktige og tvetydige figur kan kanskje høre hjemme både i filmen og litteraturen. Peacock skriver følgende om Hector: “Hector Mann is the living embodiment of one of the central tenets of the book, that “the world is an illusion that had to be reinvented every day.” (57)” (Peacock 2006:65) I en sammenligning mellom Hectors liv og hans filmer, fremstår Hectors liv som så fantastisk og utrolig, at dette nærmest overgår både filmen og virkeligheten.

*

I artikkelen “Quand le roman actuel fait son cinéma” skriver Paul Renard om samtidsforfattere som skriver skjønnlitterært om film. Her vektlegger han særlig det han hevder er Zimmers kjølige og objektive diskurs om filmen:

Une autre forme de cinéphilie se manifeste dans trois des quatre romans ici envisagés: celle par laquelle les narrateurs de *L'Âge des illusions* [sic], de *Fare le mort* et de *Cinéma* recourent à l'écrit pour décrire les films qu'ils voient; ils rivalisent alors avec les critiques professionnels de cinéma. Chacun d'eux le fait à son façon; car la critique n'est pas une activité neutre, mais elle engage la personnalité de celui qui l'exprime et dépend de la situation existentielle où il se trouve: Zimmer raconte et analyse les prestations et réalisations de Mann avec un froideur d'universitaire qui, de plus, se protège du malheur par un activité se voulant objective (...). (Renard 2003:55)¹⁵

Zimmers akademisk anlagte tilnærming til filmen er i følge Renard et forsøk på å oppnå objektivitet for å beskytte seg mot ulykke: Det er i filmprosjektet om Hector Mann at Zimmer søker tilflukt fra livskrisen og depresjonen han befinner seg i etter tapet av familien.

Ved å gjenskape filmen som han opplever den, og på en relativt objektiv måte, trenger ikke Zimmer koble inn sin egen livshistorie, som viser seg å innebære visse likheter med personer han treffer og scener han beskriver både fra filmene og andre steder. Men slik filmberetnelsen innebærer Zimmers eget perspektiv, aner jeg likevel sorgaspektet som en undertone. I filmene og i andre scener i romanen, finnes det dobbeltgjengere som kan knyttes til Zimmers utgangspunkt for denne teksten: Tapet av familien og den sorgprosessen han befinner seg i. Dette er ett tema i oppgavens neste og siste kapittel: "Film og bevaring".

¹⁵ Tittelen *L'age des illusions* må her være feilskrevet, den franske tittelen på Austers roman er egentlig *Le livre des illusions*.

5. Film og bevaring

Frem til nå har oppgaven vært inne på en rekke fremstillinger av film og andre hendelser som på forskjellige måter kan knyttes til hovedpersonens sorg. I oppgavens første kapittel viser jeg hvordan Zimmer kretser rundt tapet av familien, og hvordan stumfilmene blir en trøst og en lindring i denne fasen. Filmperspektivet blir ytterligere utdypet i andre kapittel, som handler om fortellerens posisjon som fortolker og erindringen av filmene han beskriver i romanen. Det tredje kapittelet dreier seg i sin helhet om stumfilmene, og det viser seg at også disse har en forbindelse til fortellerens sorgopplevelse og den tapte familien. Sorgen fører Zimmer inn i Hectors filmverden, og videre til ranchen i New Mexico. I kapittel fire diskuterer jeg Zimmers opplevelser på dette stedet. Her blir det etter hvert tydelig at det ikke finnes klare grenser mellom film og “virkelighet”; mellom beskrivelsene av hendelsene på ranchen og den konkrete filmopplevelsen av *The Inner Life of Martin Frost*.

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på ulike momenter som kan belyse sorg- og filmsituasjonen ytterligere. Dette innebærer et grundigere blikk på personen Alma Grund. Hvilken betydning har egentlig denne kvinnen? Videre er det en scene i filmen *The Inner Life of Martin Frost* som gjenspeiler myten om Orfeus og Evridike. Dette har betydning for en rekke momenter i romanen. Etter hvert vil jeg vise hvordan aspekter som erindring, bevaring, ønsket om aura og fortellingens rolle, samt det gjensidige forholdet mellom film og litteratur, kan belyses i relasjon til hovedpersonens sorg; og videre i relasjon til Austers begrep om rommet.

“What did I know about her? Almost nothing (...)”

Alma Grund er en person som blir beskrevet og fortolket av fortelleren David Zimmer. Hun er datter av den avdøde kameramannen Charlie Grund og Faye Morrison, en skuespillerinne som spilte i de fleste av filmene til Hector Mann på ranchen. Hector omtaler Alma som et barn av dette stedet: “(...) I am her father, too. Alma is the child of this place.” (Auster 2002:225) Alma selv uttrykker tidligere i romanen noe lignende om sitt forhold til ranchen: “Everything I am comes from that place.” (Auster 2002:104)

Det er særlig Almas fødselsmerke Zimmer legger merke til første gang han ser henne, og som han lar definere hennes person. Det skal imidlertid vise seg at hun ikke så lett lar seg begrense gjennom en slik “definisjon”. Mye av det som er knyttet til personen Alma er tvetydig og usikkert, og Zimmer tar stadig feil i sine observasjoner. Som han poetisk uttrykker i løpet av deres første møte: “You’re a phantom who wandered in from the night (...)”

(Auster 2002:107) Zimmer beskriver henne som et spøkelse, og hun fremstår allerede her som ikke helt av denne verden.

Til tross for usikkerheten som er knyttet til fødselsmerket, blir dette både for Alma og Zimmer betegnende for hvem hun er. Av det ytre merket leser Zimmer inn indre aspekter og egenskaper ved henne. Jim Peacock (2006) påpeker for eksempel at dette fødselsmerket gjenspeiler en skapende kunstnerisk virksomhet. Ifølge Alma har fødselsmerket definert henne som menneske fra hun var liten pike. Hun hevder at hun bruker det som et barometer som måler menneskeligheten til personene hun møter. Således tolker hun virkeligheten og fødselsmerket på en direkte, bokstavelig måte. Jim Peacock skriver at Alma slik representerer en type dualitet (“the apparent story and the secondary meaning” 2006:61):

She attains parabolic status by her encapsulation of the human desire to read literally into things; “Other people carried their humanity inside them, but I wore mine on my face ... Every time people looked at me, they were looking right into my soul.” (121) But she is surely naïve in assuming that others necessarily read her soul accurately; David’s diverse constructions of her as doubled and yet unique demonstrate the futility of attempting to locate an essence. (Peacock 2006:61)

Det blir tydelig at David Zimmer feilleser Alma: Samtidig som man først kan lese hans aggresjon inn i fødselsmerket når han treffer henne fordi han beskriver det som en knyttneve, sier ikke dette egentlig noe om hvem hun er. Man kan likevel si at Zimmer ønsker å forstå noe grunnleggende ved henne. Slik Peacock hevder, mislykkes dette. Fødselsmerket impliserer en dobbelthet som gjør det vanskelig å lokalisere noe essensielt. I stedet blir Almas tvetydighet gradvis tydeligere.

Almas betydning unnslipper stadig Zimmer. Når Alma i en scene på ranchen deltar i en hissig diskusjon på tegnspråk med den stumme og kortvokste tvillingen Juan, forsøker Zimmer å forstå. Tankene han gjør seg mens de taler med hendene blir symptomatisk for Zimmers sterke ønske om kunnskap generelt: “I kept on watching, kept on trying to understand what they were talking about, but I couldn’t penetrate the code, couldn’t make sense of what I was seeing.” (Auster 2002:273) I motsetning til gestespråket i stumfilmen er ikke tegnspråket forståelig for Zimmer. Det er som om han leter etter en løsning i det han ser rundt seg. Observasjonene han gjør seg av Alma blir som tegnspråket han ikke kan tyde, ofte vanskelige å forstå.

Under besøket på ranchen fortsetter Zimmer å lete etter informasjon om Alma. Når de andre på ranchen er ute og brenner filmene til Hector, er Zimmer inne i huset og forsøker å finne ting som kan fortelle ham noe mer om henne. Han ser i kjøleskapet, der han registrerer hva hun foretrekker av mat; skummet melk og usaltet smør. (Auster 2002:283) Han ser i

skapet på badet, på skjønnhetsartiklene hun har stående i hyllene; der er kremene hun smører seg inn med. Dette er ganske trivielle objekter i et menneskes liv, men Zimmer tillegger disse tingene stor vekt:

Each one was a sign of intimacy, a mark of solitude and self-reflection. She put the pills into her mouth, rubbed the creams into her skin, ran the combs and brushes through her hair, and every morning she came into this room and stood in front of the same mirror I was looking into now. (Auster 2002:281)

Hvor vesentlig er egentlig denne informasjonen? Dette viser oss først og fremst hvor opptatt Zimmer selv er av disse tingene, på samme måte som tingene til kona fikk stor betydning etter flyulykken. Det er som om han ilegger disse gjenstandene en dypere mening enn det de har i utgangspunktet.

Zimmer lar også litteraturen han finner i husets bokhyller bli betegnende for hvem Alma er. For første gang ser han sine egne bøker hjemme hos noen andre enn seg selv. Dette bidrar til at han knytter henne desto sterkere til sin egen person.

Til tross for anstrengelsene Zimmer gjør for å forstå Alma, viser det seg på slutten av romanen at Zimmer likevel har mistolket henne. Hun er på ingen måte så sterk som han har trodd. Hvis han hadde sett og "lest" både Frieda og Alma på en annen måte, hevder han at utfallet av de dramatiske hendelsene kunne ha vært annerledes:

If I had seen what was coming, I wouldn't have left Alma alone at the ranch. I would have forced her to pack her manuscript, pushed her into the van, and taken her with me to the airport on that last morning. (Auster 2002:301)

Det blir tydelig at Zimmer har vært mer opptatt av å snakke om fremtiden sammen med Alma enn av det som foregår i nåtid på ranchen. Han fastslår at han aldri ville trodd at Frieda ville gå så langt som å brenne Almas seks hundre siders lange biografi om Hector Manns forunderlige liv. Igjen mistolker Zimmer situasjonen, noe han selv påpeker i ettertid idet han forfatter erindringene sine:

Hector had wanted me to stay at the ranch and watch his films; then he died, and Frieda had prevented it from happening. Hector had wanted Alma to write his biography. Now that he was dead, why hadn't it occurred to me that Frieda would take it upon herself to prevent the book from being published? The situations were almost identical, and yet I hadn't seen the resemblance, had utterly failed to notice the similarities between them. (Auster 2002:300-301)

Zimmer klarer ikke å se forbindelsen mellom de to hendelsene: Fra filmene til Hector blir flammenes rov, og til Frieda kaster side på side i vedovnen av Almas manuskript, finnes det i

mellomtiden ingen frykt for gjentakelse hos Zimmer. Det bekrefter hans erkjennelse over – hvis han bare hadde sett og forstått.

Zimmer er opptatt av fremtiden sammen med Alma. Derfor legger han heller ikke nok vekt på det han ser og hører av Friedas desperasjon og Almas aggresjon. Katastrofen som inntreffer kunne ha vært avverget hvis han hadde lagt merke til dette. Fortelleren antyder at han indirekte blir skyld i Almas og Friedas død fordi han har mistolket dem. Både skylden og Almas død preger ham. Etter Almas død reflekterer Zimmer over den korte tiden de hadde sammen; dagene og timene telles med nøyaktighet. Fordi de fikk så få dager sammen, er det ikke så mange ting igjen etter henne å erindre:

Alma had walked in and out of my life so quickly, I sometimes felt that I had only imagined her. That was the worst part of facing her death. There weren't enough things for me to remember, and so I kept going over the same ground again and again, kept adding up the same figures and arriving at the same paltry sums. Two cars, one jet plane, six glasses of tequila. Three beds in three houses on three different nights. Four telephone conversations. (Auster 2002:315)

Opplevelsene og sakene han teller opp blir igjen et materiale for å søke å forstå Alma. Etter hennes død er det bare tingene han har sett hjemme hos henne, og det de gjorde sammen, som er igjen. Dermed får tilsynelatende få dager og trivielle objekter stor betydning.

Der familien har utgjort en fortidig størrelse, har Zimmer trosset dette og tatt tingene deres med seg når han har flyttet til et annet sted. Sorgen over tapet var forutsetningen for filminteressen, noe som knytter Zimmers sorg til stumfilmene og til opplevelsene på ranchen. Frem til sin død har Alma derimot implisert Zimmers fremtid. Som han selv påstår, er det fremtidsvisjonene sammen med denne kvinnen som gjør at han ikke følger godt nok med, og dermed misforstår. Samtidig uttaler han at fordi han kjente henne så kort, får han noen ganger følelsen av at hun kun er en forestilling. Kanskje fremstår hun ikke som helt virkelig i erindringene hans heller? Dette kan henge sammen med den ambivalensen og tvetydigheten hun representerer.

Igjen kan vi se fortelleren som en leser og en fortolker; Zimmer avkoder ansiktenes og gestenes fysiognomi i stumfilmene ved å lese dem som poetiske uttrykk for Hectors indre liv. Slik forsøker han også å forstå Alma og ansiktet hennes med fødselsmerket. På lignende vis etterstreber Zimmer å få grep om omgivelsene, menneskene og opplevelsene på ranchen. Dette inkluderer den siste filmen han ser, *The Inner Life of Martin Frost*. I begynnelsen misforstår Zimmer filmen, men kommer senere til en forståelse av hva den egentlig handler om. Dette er ikke ulikt hvordan han tolker Alma og hendelsene etter hennes død. For Zimmer blir det i ettertid klart at det er flere ting han ikke har forstått. Til tross for at han har vært

opptatt av å dokumentere det han hører og ser, uttaler han at han ikke persiperte situasjonene og menneskene på ranchen godt nok. Dette viser til en situasjon som fra første stund er usikker, og til en forteller som i økende grad sår tvil om sine egne iakttagelser. Helt frem til siste side i erindringsteksten funderer han på hva som egentlig skjedde med Hector Mann og filmene hans: Kan Alma ha gjemt kopier av filmene på et hemmelig sted og glemt å fortelle ham om det?

Til slutt lar David Zimmer ett enkelt ord oppsummere Alma Grund på gravstenen hennes. Med unntak av selvmordsbrevet han mottar på faxmaskinen, har han aldri tidligere lest et ord hun har skrevet. Likevel lar han ordet “WRITER” titulere henne etter sin død. Her forbindes den døde med teksten. Det er teksten som forårsaker hennes død, ifølge Zimmer: “(...) I had never read a word she had written. But Alma had died because of a book, and justice demanded that she be remembered as the author of that book.” (Auster 2002:313) At Zimmer heller ikke har lest noe hun har skrevet, befester Zimmers følelse av Alma som litt uvirkelig.

Som jeg er inne på i kapittel 1, har Zimmer siden tapet av familien forsøkt å unnslippe den tid, som bringer han nær den kronologiske tiden, der tapet av hans familie er et faktum. Etter at Zimmer har bestemt seg for en fremtid sammen med Alma og reist hjem til Vermont, setter han boksene med sin døde families materielle eiendeler ned i kjelleren. Med dette kan han virkelig gravlegge dem, og kanskje akseptere dødsfallene og forsøke å leve med dem. Jeg vil hevde at han først nå kan tre inn i den regulære kronologiske tiden igjen, til en fremtid sammen med Alma. Også fremtiden sammen med Alma markerer han materielt: Ved å kjøpe inn det flotteste kontorutstyret i butikken forbereder han seg på deres nye liv sammen (Auster 2002:298). Her kan vi si at det materielle innkjøpet av tingene til Alma markerer fremtiden og en *ny tid*.

Alma og Helen

Karakteren Alma Grund kan forstås som en betydningsfull brikke i Zimmers sorgprosess. Slik Alma blir Zimmers bindeledd til ranchen, ser jeg henne som en forbindelse mellom hans gamle liv og det nye, der han gradvis lærer seg å leve med tapet. Det er flere tegn i teksten som impliserer Almas deltagelse i denne prosessen, og som viser at Alma indirekte kobles til fortellerens tidligere liv sammen med Helen og sønnene.

Zimmer benytter seg av metonymier for å si noe om sin tapte familie i første kapittel, og han bruker en lignende metode når det gjelder Alma. Selv om han gjør observasjoner av ganske trivielle ting i huset hennes, forsøker han likevel å la tingene kretse inn hvem hun er.

Han vil vite mer for å kunne definere. En konkret forskjell mellom Alma og Helen er imidlertid at mens Alma beskrives i stor grad ut fra fødselsmerket, vet vi ikke så mye mer om kona enn at hun jobbet som frilansskribent, og at hun brukte sminke, parfyme og hadde kjoler i klesskapet. Som jeg er inne på i oppgavens kapittel 1, blir hun heller ikke beskrevet ut fra utseende eller andre personlige særtrekk. Ett unntak fra dette er imidlertid når Zimmer kommer inn på et trekk ved kona i det han ser Almas ansikt fra siden uten fødselsmerket for første gang. Via en beskrivelse av Alma kommer han frem til noe som karakteriserer kona Helen: “Not unattractive, finally; perhaps almost pretty. Her eyes were dark blue, and there was a quick, nervous intelligence in them that reminded me a little of Helen.” (Auster 2002:101) Dette er ikke mer enn en antydning om likhet mellom de to. Samtidig kan dette knyttes opp til uttrykket om Almas dobbelte ansikt; siden med fødselsmerket og siden uten. Dette kan vise til at hun ikke bare har én side, men er bærer av trekk fra flere mulige identiteter. En slik fordobling trer frem når Zimmer ser moren til Alma som skuespiller i filmen *The Inner Life of Martin Frost*.

Det er mulig å finne flere fellestrekk mellom Zimmers kone Helen og Alma. For eksempel bruker de samme type parfyme. Zimmer sprayer seg i romanens første kapittel med konas parfyme Chanel no. 5 for å oppleve nærværet hennes, men han finner også en flaske av dette merket i skapet til Alma på ranchen.

En av de sterkeste forbindelsene mellom kona Helen og Alma kommer imidlertid for dagen når Zimmer og Alma skal fly sammen til New Mexico. I første omgang opplever han at verden rundt ham forsvinner: “The world of the present was gone.” (Auster 2002:124) Deretter er han plutselig tilbake i tid og tilstede på det flyet kona og sønnene fløy med, og han ser og hører dem i tiden før flyet brutalt når bakken. Med lukkede øyne kommer forestillingen om familien frem for ham:

Now, with my eyes closed, I heard the boys screaming, and I saw Helen holding them in her arms, telling them that she loved them, whispering through the screams of the one hundred forty-eight other people who were about to die that she would always love them, and when I saw her there with the boys in her arms, I broke down and sobbed. (Auster 2002:125)

Zimmer både ser og hører familien sin, og man kan si at han opplever noe som i filmterminologien kalles for *flashback*. Flashbacket, som *viser* noe som tidligere har funnet sted, har i Zimmers forestilling trengt frem til scenen der han sitter sammen med Alma på flyet. Han opplever igjen et nærvær av de døde, og bryter maktesløs sammen og gråter i hendene sine.

Fra å se og høre familien på flyet, noe som innebærer en viss distanse til det sette, opplever Zimmer deretter noe som blir en videreføring av den fantomverdenen han opplevde i sorgens første fase etter dødsfallene. Nå følger en passasje der han opplever en form for transformasjon. Under forestillingen av å legemliggjøre sin eldste sønn, *opplever* han selv hvordan familiens siste grufulle øyeblikk kan ha fortont seg:

(...) I imagined that I had slipped into the body of Todd, my own son, and that it was Helen who was comforting me and not Alma. That feeling lasted for only a few seconds, but it was extremely powerful, not a thing of the imagination so much as a real thing, an actual transformation that turned me into someone else, and the moment it started to go away, the worst of what had happened to me was suddenly over. (Auster 2002:125)

Under denne opplevelsen erfarer han en tilstand der han *blir* sønnen som får trøst av moren. Selv om Zimmer vet at dette er en forestilling, opplever han denne følelsen som virkelig og ekte. De døde er i ham, og minnet av dem er her blitt en fysisk del av ham. På samme tid er moren/kona som trøster sønnen egentlig Alma som trøster Zimmer. Hun inntar derfor et kort øyeblikk rollen både som mor og kone. På veien til flyplassen, innen opplevelsen på flyet, beskriver Zimmer følgende følelse:

A part of me welcomed this grotesque reenactment. It felt like some cunningly devised form of punishment, as if the gods had decided that I wouldn't be allowed to have a future until I returned to the past. Justice therefore dictated that I should spend my first morning with Alma in the same way I had spent my last morning with Helen. (Auster 2002:117-118)

I denne gjenspeilingen av fortiden, ser det ut som om han opplever et slags gjenskinn eller spor av det tapte og fortidige. Her virker imidlertid gjentagelsen som en straff, og han karakteriserer hendelsen som en grotesk tilbakevending til fortiden. Han hevder at det rette er å gjenoppleve det tapte om han skal fortjene en fremtid. Dette kan vi forstå på følgende måte: Hans siste morgen sammen med kona og sønnene er nærmest identisk med den første morgenen sammen med Alma, og kanskje ender de på ikke helt ulike steder. Bilturen sammen med kona og ungene fraktet dem til flyet og døden. Dette fører Zimmer til Hector Manns filmer og omsider til ranchen i New Mexico. Kan dette stedet være synonymt med døden? Bilturen han foretar sammen med Alma bringer ham til den samme flyplassen, på vei til å treffe nettopp Hector Mann på ranchen i New Mexico. Begge bilturene kan således knyttes både til stumfilmene og til ranchen, samt til filmen som Zimmer får se der, *The Inner Life of Martin Frost*.

Kanskje er det akkurat her vi kan finne Almas rolle i Zimmers sorg. Zimmer evner ikke å si noe direkte om sin døde kone, men gjennom Almas figur, og likhetspunktene hun har

med kona, evner han likevel å bearbeide tapet. Med dette knyttes Zimmers sorg over sitt tapte liv sammen med hans nyere forhold til Alma, uten at dette nødvendigvis innebærer at Alma utgjør noen form for erstatning. Denne sirkelbevegelsen innbefatter også filmene til Hector Mann, som på samme vis kan forbindes til sorgprosessen.

Tilbake i Vermont venter Zimmer på at Alma skal komme til ham fra ranchen, slik at de kan leve sammen. Det blir klart for ham at han ser omgivelsene rundt seg med Almas øyne (Auster 2002:296). Naturen er annerledes og råere enn han husker den:

(...) everywhere I turned I saw wild proliferations of plant life, startling instances of decay: the over-saturated twigs and bark fragments moldering on the trails, the ladders of fungus on the trees, the mildew stains on the walls on the house. (Auster 2002:296)

Det er åpenbart at det er noe som har endret ham. Beskrivelsene av miljøet virker rikere og mer nyansert enn tidligere uttalelser om omgivelsene i Vermont. I sin overflod ligner beskrivelsene snarere noen av plantenavnene i boken *Weeds of the West*, som han leste på flyet på vei hjem fra ranchen. I kontrast til det tørre og golde landskapet i New Mexico blir hans egen eiendom fruktbar og rikholdig. Men navnene på plantene i boken byr på en annen rikdom, rent språklig sett. Zimmer ramser opp en rekke muntre navn: “Smallseed falseflax. Flixwood tansymustard. Dyer’s woad. Claspig pepperweed. Bladder campion. Nettleleaf goosefoot. Dodder. Prostrate spurge. Twogrooved milkvetch.” (Auster 2002:296)

Vel hjemme i Vermont uttaler Zimmer videre: “Almost whole, I said to myself, almost ready to become real again.” (Auster 2002:296) Dette er en kontrast til Zimmers tidlige beskrivelse at den traurige og triste hytta i Vermont. (Auster 2002:57) Det kan se ut som om Zimmers sorg har blitt bearbeidet under oppholdet på ranchen. Samtidig demonstrerer disse ordene Zimmers opplevelse av at den virkelighet han kjenner fra før, frem til nå har vært mer eller mindre fraværende siden tapet. Dette kan forklare hvordan også språket i tiden etter dødsfallene har vært problematisk. Når Zimmer etter hjemkomsten fra ranchen uttaler at han nesten føler seg hel og virkelig igjen, kan dette forbindes med hans beskrivelser av den rike naturen i Vermont. Det han ser her byr ikke på misforståelser, men viser snarere at han oppdager livet i naturen, der han tidligere karakteriserte hytta som forlatt i ødemarken.

Orfeus-myten

Både Helen og Alma er døde når Zimmer skriver ned sine memoarer. I likhet med Zimmers kone og to sønner kan begge kvinnene derfor knyttes til døden. Er det slik at Zimmer søker en

måte å bevare minnet av de døde på? Er det dette Zimmers sorgprosess innebærer? Etter Almas død forstår Zimmer at det er hun som har brakt ham tilbake til livet:

I was so befuddled, I didn't know how to mourn her except by keeping myself alive. Months later, when I finished the translation and moved away from Vermont, I understood that Alma had done that for me. In eight short days, she had brought me back from the dead. (Auster 2002:315-316)

Dette kan relateres til filmen *The Inner Life of Martin Frost*. Her bringer Martin Frost Claire tilbake til de levende ved å ofre teksten sin. Men der Martin Frost fører Claire tilbake til livet, må Alma dø for at Zimmer skal leve og skrive ned det foreliggende verket.

Historien om Claire Martin og Martin Frost har på flere vis likhetstrekk med forholdet mellom David Zimmer og Alma Grund. I filmen spilles Claire av Alma Grunds mor Faye, og likheten mellom dem gjør at Zimmer et øyeblikk forveksler de to: Han tror først at det er Alma han ser på lerretet, i stedet for morens karakter Claire. Det finnes i tillegg en forbindelse mellom Alma og Zimmer, på samme måte som Claire unektelig er knyttet til Martin Frost fordi hun er hans muse og inspirasjon. Martin Frost oppdager Claire en morgen hun plutselig ligger i sengen hans. På lignende manér kryper Alma opp i sengen til Zimmer på hytta i Vermont, og det er slik de blir et par. Under samtalen i bilen på vei til flyplassen forteller Alma hva hun følte da hun så Zimmer første gang: "I looked at you, and for a couple of moments it was almost like looking at myself." (Auster 2002:122) Videre uttaler hun seg om likheten mellom dem: "That's why we're sitting together in this car now. Because we're the same, and because we don't know a damn thing other than that." (Auster 2002:123) Slik fremheves slektskapen deres; Almas rolle overfor Zimmer ligner Claires betydning for Martin Frost. En vesentlig forskjell er imidlertid at både Alma og Zimmer er forfattere.

Det finnes langt flere gjenspeilinger og fordoblinger i teksten. Følgende scene er en gjentakelse av noe som hender tidligere i romanen, i filmens fiksjonsramme:

Crouched in front of the hearth in the living room, Frieda was crumpling up sheets of paper and throwing them into the fire. Gesture for gesture, it was a precise reenactment of the final scene of *Martin Frost*: Norbert Steinhaus burning the manuscript of his story in a desperate attempt to bring Alma's mother back to life. Bits of paper ash floated out into the room, hovering around Frieda like injured black butterflies. (Auster 2002:304)

Denne forbindelsen mellom filmen og senere hendelser i teksten, beskrives som en nøyaktig repetisjon ("reenactment") av scenen, men Friedas handling har et helt annet utfall enn scenen i filmen. Der Claire våkner til live *fordi* Martin Frost kaster side på side i ovnen, fører Friedas ødeleggelse av Almas manus til at de begge dør.

Både scenen fra filmen *The Inner Life of Martin Frost* og denne senere gjentagelsen tematiserer forholdet mellom kunsten og livet. I denne sammenheng vil jeg ta opp en myte som handler om dette forholdet, den greske myten om Orfeus og Evridike slik den presenteres i filosofen Maurice Blanchots essay "Orfeus' blick" (2001). Grovt gjengitt handler essayet om Orfeus som stiger ned i dødsriket for å hente opp sin elskede Evridike. Samtidig er han underlagt en lov som forbyr ham å snu seg og se Evridike i ansiktet. Men når Orfeus trosser loven og ser Evridike, overskrider han loven. En måte å lese dette på, er å forstå det slik at det er det begjærende blikket, og Orfeus' vending mot sin elskede, som er den avgjørende bevegelsen for verket. Orfeus' blick skaper verket, men i samme øyeblikk mister han Evridike og ødelegger verket. Orfeus vending og blikket impliserer et lik i kunsten: Evridike må vende tilbake til skyggene. Dette er kunstens doble side, et aspekt som viser til språkets og litteraturens umulighet. Orfeus kan snu seg og se verket, men han kan aldri eie det eller gripe det. Idet han snur seg og ser, mister han både verket og Evridike. Det er dette punktet som i teksten kalles for verkets ikke-iverksettelse, dets "désœuvrement". Det inspirerte og forbudte blikket dømmer Orfeus til å miste alt. (Blanchot 2001:27) Orfeus overskrider loven fordi han beveger seg utenfor sangens oppmålte grenser. Orfeus' feil er at han begjærer etter å se og eie ("besitte") Evridike, mens det egentlig er meningen at han skal synge om henne. (Blanchot 2002:26) Det ligger i verkets vesen at det ikke lar seg gripe. Men hvis ikke Orfeus hadde snudd seg og sett på Evridike, ville han bedratt begjæret sitt og sviktet kunsten. (Blanchot 2002:26)

Det kan her være fruktbart å se hvordan Blanchots fremstilling av kunstens paradoksale status kan fortelle oss noe om filmenes destruksjon på ranchen og Zimmers rolle i dette. Hector og Frieda har ulike forutsetninger for ødeleggelsen av filmene, noe som fører til at produksjonen av film på ranchen blir tvetydig. Hectors skyld i Brigid O'Fallons død gjør at han påfører seg en straff som innebærer at han aldri mer skal lage film. Det er først når Hectors og Friedas lille sønn Tad dør, at Hector tillater seg å produsere film igjen. I 1939 inngår Hector og Frieda en pakt som medfører at filmene aldri skal sees av et publikum. De vil bli destruert umiddelbart etter Hectors død. Dette er loven: Filmene må aldri bli sett av noen som ikke hører til på ranchen. Det er en lignende lov som Orfeus må følge: For å få Evridike med seg opp i dagen, kan han ikke se på henne. Det ser imidlertid ut til at det er Frieda som håndhever loven. Zimmer reflekterer over Hectors rolle i dette:

At least Hector, trapped in his psycho-religious battle between desire and self-abnegation, could comfort himself with the thought that there was a purpose to what he was doing. He didn't make films

in order to destroy them—but in spite of it. They were two separate actions, and the best part of it was that he wouldn't have to be around to see the second one happen. (Auster 2002:279)

Slik Zimmer resonnerer over Friedas rolle, har hun ikke hatt noen egen grunn til å tilintetgjøre filmene. Hun har ingen skyld å sone, ingen egentlige personlige årsaker som gir henne grunn til å gjemme filmene for publikums blikk. Mens Hector lagde film “(...) for the pure pleasure of making movies” (Auster 2002:207), er Frieda alene ansvarlig for å fullføre prosjektet hun og Hector startet sammen. Det fellesskapet som filmproduksjonen i utgangspunktet utgjorde, er derfor fraværende når prosjektet fullendes. Zimmer hevder at Friedas forhold til filmkunsten helt fra begynnelsen av har vært preget av negasjonen. Dette aspektet ble imidlertid viktigere etter hvert som filmproduksjonen gikk sin gang. Ifølge Zimmer ligger tilintetgjørelsen i samme vending som skapelsen for Frieda: “(...) two steps in a single, unified process of creation and destruction.” (Auster 2002:279) Det handler ikke bare om å lage noe, det handler om å lage noe for å kunne ødelegge det. (Auster 2002:279) I Blanchots essay om Orfeus' verk kan ikke kunsten fullendes før den i samme øyeblikk tilintetgjøres. Ifølge Zimmers refleksjon over filmverkene på ranchen, reflekterer Friedas destruksjon dette “umulige” aspektet:

That was the work, and until all evidence of the work had been destroyed, the work did not exist. It would come into being only at the moment of its annihilation—and then, as the smoke rose up into the hot New Mexican day, it would be gone. (Auster 2002:279-280)

På denne måten presenteres Friedas ødeleggelse som en egen hendelse i kunsten. Dette kan forstås som verkets “désœuvrement”, og filmenes ikke-iverksettelse. Verket skapes i flammehavet, mens røyken fra filmbålet indikerer noe som allerede er over. Det er Friedas kunsthandling som vinner frem når destruksjonen av filmene, og alt som er relatert, øker i omfang. Ifølge Zimmer var ikke dette Hectors opprinnelige hensikt. Helt ut i det ytterste leder Friedas negerende handlinger til at alle som har vært knyttet til Hector Manns filmer og ranchen, dør eller forsvinner. Destruksjonen og utslettelsen er nærmest total. Således er det Frieda som håndhever loven. Men det er ikke hun som setter det hele gang.

Det er Zimmer som bryter loven som sier at filmene må forbli “tilslørte” for omverdenen. Han er den eneste utenfra som får se én av de fjorten filmene Hector Mann og Frieda lagde på ranchen. I siste kapittel reflekterer Zimmer over dette, over det forferdelige han mener hendte som en følge av besøket:

There are thoughts that break the mind, thoughts of such power and ugliness that they corrupt you as soon as you begin to think them. I was afraid of what I knew, afraid of falling into *the horror* of what I knew, and therefore I didn't put the thought into words until it was too late for the words to do me any good. (Auster 2002:318. Min kursivering)

Etter mange år har Zimmer kommet frem til at Frieda sannsynligvis tok livet av Hector like etter at Zimmer traff ham: "Frieda had to get rid of me, and the only way she could do that was by getting rid of Hector." (Auster 2002:319) Det er med disse tankene at Zimmer på slutten av sine memoarer endelig evner å sette ord på den tanken som frem til nå har plaget ham. Zimmer fremhever i sitatet over at han har vært "afraid of falling into the horror". Dette grufulle kan også innebære vissheten om hans egen skyld i hendelsene på ranchen. Denne skylden minner oss på Zimmers skyldfølelse over sin rolle i dødsfallene til familien:

Everything was part of it, every link in the chain of cause and effect was an essential piece of *the horror*—from the cancer in my father-in-law's leg to the weather in the Midwest that week to the telephone number of the travel agent who had booked the airline tickets. Worst of all, there was my own insistence on driving them down to Boston so they could be on a direct flight. (Auster 2002:6-7. Min kursivering)

Gjentagelsen av ordet "the horror" kan både vise til det grufulle som hendte på ranchen, men også til flyulykken og tapet av familien. Slik skapes det en forbindelse mellom de to situasjonene.

Blanchot skriver at Orfeus allerede med sine første skritt inn i skyggene "går ut over loven". (Blanchot 2001:25) På lignende vis er Zimmer i ferd med å bryte Friedas lov i det øyeblikket han ankommer ranchen for å bevitne Hectors og filmenes eksistens. Med dette blir Zimmers opprinnelige status som vitne for Almas biografi om Mann katastrofal. Ifølge Zimmer er det hans tilstedeværelse på ranchen, og hans blikk, som blir en katalysator for hendelsene som finner sted: "I was the catalyst for everything that happened while I was there, the final ingredient that triggered the fatal explosion." (Auster 2002:319) Man kan si at Zimmer bare ved sitt blotte nærvær beveger seg over grensen for det tillatte. Hans første skritt på ranchen og blikket hans blir *bevegelsen* som setter i gang destruksjonen. Dette har en viss likhet til det Blanchot skriver om Orfeus' bevegelse:

(...) denne forbudte bevegelsen er det nettopp Orfeus må fullføre for å bringe verket hinsides det som sikrer det, noe han bare kan fullføre ved å glemme verket, i et begjærs bortførelse som bringer ham til natten, som er forbundet med natten som til sin opprinnelse. I dette blikket går verket tapt. (Blanchot 2001:29)

Slik jeg tolker Zimmers opplevelser i lys av Blanchot, er det mulig å hevde at Zimmers blikk på ranchen og filmen viser begjæret hans etter noe som aldri kan gripes. Han ønsker å se og vite mest mulig, men uten at han egentlig lykkes fordi han ofte misforstår det han ser.

Et mulig spørsmål her er om ikke Zimmer, som en moderne Orfeus, er kommet til ranchen for å forsøke finne og bevare det han har tapt; familien. I den opprinnelige greske myten reiser Orfeus ned til underverdenen for å hente sin nygifte Evridike. (Ovid 1990:309) Zimmer er kanskje ute i et lignende ærend, når han reiser til ranchen sammen med Alma, som har enkelte likheter med kona Helen. Zimmer får heller ikke med seg Alma/Helen hjem igjen til Vermont. Alma dør som en følge av Zimmers blikk, katalysatoren som setter i gang ødeleggelsen av filmene. På denne måten kan Alma forstås som den Evridike som ofres for verket, det som iverksettes av Zimmers blikk.

I lys av Blanchots tekst, kan ranchen tolkes som skyggenes verden – dødsriket. Dette impliseres i den spanske betydningen av stedsnavnet *Tierra del sueño*, drømmens eller søvnens land. Den dype søvnen kan forstås som døden, og slik finner vi betydningen i navnet selv. På ulike vis stadfester teksten denne fortolkningen. Filmen kan også forstås som en egen skyggeverden, og som Alma forteller Zimmer: “Hector and Frieda turned their property into a small movie studio.” (Auster 2002:209) Filmproduksjonen omfatter ikke bare tilrettelagte bygninger, men hele ranchen. Både filmene som lages der og ranchen er således innenfor “dødsrikets” grenser.

Blanchot skriver om verket: “Verk som plutselig blir usynlige, som ikke lenger er der, som aldri har vært der. Denne plutselige formørkelse er det fjerne minne om Orfeus’ blikk, det er den nostalgiske tilbakevendingen til opprinnelsens usikkerhet.” (Blanchot 2001:29) Filmenes forsvinning, og “denne plutselige formørkelse”, kan peke mot filmene som går opp i røyk på ranchen. Røyken er restene etter filmene, og er faktisk det eneste Zimmer kan se av selve filmbålet.¹⁶ Formørkelsen er et fjernt minne om blikket til Zimmer/Orfeus, og kan også forbindes med Zimmers minne av det han ser på ranchen. Senere går det flere år innen Zimmer beskriver *The Inner Life of Martin Frost* i sin erindringstekst. I forbindelse med dette går han som nevnt til en hypnotisør for å gjenkalle filmen for sitt indre. Filmen er derfor likevel ikke tapt når den hentes frem i Zimmers bevissthet gjennom hypnosen. Selv om Frieda fjerner alle konkrete spor av Hectors film, og alt som er relatert til hans person, vil det fortsatt være mulig å finne en reminisens av verket i Zimmers minne.

¹⁶ I Paul Austers film *Smoke* reflekterer karakteren Paul Benjamin over røyken som fenomen. Her forteller han at Mikhail Bakhtin i mangel av sigarettpapir røyket opp et helt manuskript under slaget om Leningrad. I henhold til Bakhtin-forskeren Michael Holquist viser Bakhtins handling til hans manglende interesse for tankene sine etter at de først var tenkt og utviklet. (Bewes 2006:96-97)

Film som bevaring?

Filmen som Zimmer ser på ranchen kan også oppfattes som en del av dødsriket. Orfeus-myten finnes her i en annen versjon, men denne har som nevnt et annerledes utfall enn i den opprinnelige myten og i Blanchots essay. Slik scenen er presentert i filmen, kan Claire forstås som en filmatisk Evridike. Claire i filmen overlever *fordi* Martin Frost kaster teksten sin i ovnen. I filmen er det livet som seirer. Evridike får også leve videre i den franske poeten og regissøren Jean Cocteaus film *Orphée* (1950). Kanskje er Evridikes overlevelse et fenomen som er spesifikt for filmen? Zimmer gir en egen tolkning av denne hendelsen i filmen når han knytter den aktuelle scenen opp mot Hector Manns fortid:

We talked about (...) the oddly satisfying mixture of whimsy and seriousness in the film that had just ended. Movies could trick us into believing any kind of nonsense, I said, but this time I had fallen for it. When Claire came back to life in the final scene, I had shuddered, had felt that I was watching an authentic miracle. Martin burned his story in order to rescue Claire from the dead, but it was also Hector rescuing Brigid O'Fallon, also Hector burning his own movies, and the more things had doubled back on themselves like that, the more deeply I had entered the film. (Auster 2002:272)

Zimmer fremstiller Claires redning som Hectors redning av Brigid O'Fallon, og samtidig som et uttrykk for den fortiden dette representerer. Dette kan peke mot Zimmers situasjon i sorgen. Alle fordoblingene i filmen fører Zimmer dypere inn i filmen. Zimmer føler at han opplever et mirakel når Claire reddes tilbake til livet.

Joan Didion skriver i *The Year of Magical Thinking* (2006) om den magiske tankegangen hun opplever når ektemannen hennes dør. Hun forventer virkelig at mannen vil vende tilbake fra de døde. Hun kan ikke kaste skoene hans; de vil han trenge når han kommer. Zimmer vil heller ikke kaste tingene etter sin familie, noe som kan indikere et lignende ønske. Det er et slags mirakel for Zimmer at Hector fortsatt eksisterer, siden han forsvant allerede i 1929. Zimmer uttaler i forbindelse med dette at "We all want to believe in impossible things, I suppose, to persuade ourselves that miracles can happen." (Auster 2002:5) Både Claires og Hectors oppstandelse kan forstås som mirakuløs. Å redde familien, eller å håpe på deres tilbakekomst, vil også være å håpe på et slikt mirakel.

Her vil jeg belyse Claires overlevelse og oppstandelse ved hjelp av Astrid Söderbergh-Widdings tekst om Jean-Luc Godards forhold til Cocteaus *Orfée* i "Minnets och glömskans bilder. Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma*" fra essaysamlingen *Montage. Film* (2002). Söderbergh-Widding skriver om Cocteaus *Orphée* i Godards videoverk:

I och med att filmen bevarar det förflutnas ögonblick, konstens inspirerade nu, accentueras också den lika nära som hemlighetsfulla förbindelsen mellan musa och museum, mellan den orfiska, lyriska inspirationen som hör det förgjängliga ögonblicket till, och bevarandet som tar sikte på framtiden. “Musée est fille d’Orphée”, som Aumont vackert sammanfattar saken. (Söderbergh-Widding 2002:19)

Söderbergh-Widding skriver vidare om den dobbelte siden ved dette aspektet: “Men bevarandet förutsätter förgjängligheten” (Söderbergh-Widding 2002:19)

Claire som muse, og det franske ordet musée, museum, kan her knyttes sammen. I en slik vending kan vi forstå Claire som et uttrykk for det bevarte minnet, erindringen av det forgjengelige. Filmens evige foranderlighet, dens 24 bilder i sekundet, kan muliggjøre en forståelse av dette. Som en filmatisk Evridike forsvinner aldri Claire helt, ettersom verket i tilskuerblikket simultant skapes og ødelegges 24 ganger i sekundet. Det er illusjonen av bevegelse som fører til denne effekten: Filmens tekniske konstruksjon innebærer at tilskueren alltid får se nærværet av Claire, og ikke fotogrammenes mellomrom hvor hun er fraværende. På denne måten uttrykker Claaires gjenoppstandelse noe som kan forstås som vesentlig ved filmmediet. Både filmens forgjengelighet, fravær og dens evne til bevaring, blir samtidig et insisterende, konkret nærvær.

Når Alma dør som en følge av Friedas ødeleggelser, er det kanskje fordi hun tilhører litteraturen, i motsetning til Claire som i tillegg til å være en del av teksten, fremstilles som film.

I romanens siste kapittel fremhever Zimmer at han, som Chateaubriand, ikke vil utgi erindringsboken før etter sin død. Bokens utgivelse indikerer således Zimmers dødsfall. I likhet med Orfeus må han bøte med livet fordi han bryter loven og ser Evridike (som i romanen kan være både ranchen, filmen, Hector, Alma, Helen og Claire). Som en konsekvens av det begjærende blikket forsvinner alt dette. Med bokens utgivelse er det tilsynelatende kun den foreliggende *The Book of Illusions* som er tilbake. Men i romanens siste setning uttaler Zimmer et håp om at filmene som ble brent på ranchen likevel eksisterer: “I live with that hope” (321). En dag kan det hende at en person finner de gjemte, bevarte filmene. Zimmers dype interesse for film i romanen kan stamme fra et slikt ønske, og fra et forsøk på bevaring av det som er det opprinnelige tapet: Familien.

Ønsket om aura

Det er en rekke aspekter ved Zimmers beskrivelser og fortolkninger i erindringsboken som kan knyttes til et spørsmål om auraens tilstedeværelse for fortelleren. I første kapittel kan det se ut som om Zimmer ilegger familiens ting og eiendeler et slikt auratisk aspekt, all den tid

han hevder å oppleve familiens nærvær gjennom gjenstander som kan knyttes til kona og sønnene da de levde. Kanskje er det nettopp håpet om et auratisk aspekt som gjør at Zimmer er så opptatt av disse tingene. Dette kan være årsaken til at Zimmer bevarer de etterlatte tingene til den tapte familien så lenge: “I didn’t want Helen’s clothes to be worn by another woman, and I didn’t want the boys’ Red Sox caps to sit on the heads of other boys.” (Auster 2002:298) Disse klærne er det eneste konkrete han har igjen etter familien sin. Slik kan det se ut som om Zimmer tillegger disse objektene spor av det han har tapt. De senere beskrivelsene av tingene til Alma bærer også preg av dette.

Her kan det være relevant å se på Walter Benjamins tanker om aura og film i essayet “Kunstverket i reproduksjonsalderen” (1991). Med reproduksjonen i den moderne tid endrer kunsten karakter (Benjamin 1991:39). Når kunsten reproduseres fjerner den seg fra originalens “Her og Nå”. Dette har med teknikken å gjøre: Produksjonen av den reproduserbare kunsten har skapt en avstand til mennesket, og ført til at kunsten har fjernet seg fra tradisjonen og det kollektive fellesskapet. Som Benjamin sier er “En tings ekthet (...) innbegrepet av alt med den som kan traderes fra dens opprinnelse, fra dens materielle varighet til dens historiske vitnesbyrd.” (Benjamin 1991:38-39) Den tekniske reproduserbarheten fører dermed til at auraen forfaller i kunsten. Auraens ødeleggelse i det moderne blir således særlig synlig i filmen, som har teknikken og kameraet som en forutsetning.

Aura innebærer at noe fjernt åpenbarer seg i tingen, uten at det fjerne noensinne kan bli helt nært. Man kan aldri gripe det fjerne uansett hvor nært dette måtte være. Benjamin skriver videre om dette: “Nærheten, som man kan utvinne av dets materie, innsnevrer ikke det fjerne men bevarer det.” (Benjamin 1991:41) Når jeg påpeker muligheten for at Zimmer ilegger gjenstandene etter familien et slikt auratisk aspekt, innebærer dette at familien har etterlatt spor i tingene. Det ser ut som om Zimmer erfarer at tingene bringer ham glimt av det han har mistet, uten at han noensinne kan få noen egentlig tilgang til de døde.

Aura-begrepet har sin opprinnelse i kulten og dyrkelsen av religionen. Hvis auraen finnes i filmen, er det i følge Benjamin kun som et kultisk element. Det kan se ut som om det er slike kultiske, auratiske kvaliteter Zimmer tolker inn i tingene, i Hector Manns person, og i opplevelsen av filmene hans.

Benjamins forhold til filmen er ikke egentlig av negativ art. Han påpeker blant annet at filmen kan vise oss nye måter å persipere verden på, nye perspektiv som det blotte øyet ikke kan oppfatte ved egen hjelp (Benjamin 1991:58). Dette kan knyttes til Zimmers opplevelser av Hector Manns ansikt i nærbildet: Gjennom mustasjen opplever faktisk Zimmer at han får tilgang til mennesket Hector Mann. Måten Zimmer fremstiller Hector på i nærbildet kan

likevel tyde på en type kultisk stjernedyrkelse, slik han tillegger Hector Manns person en spesiell betydning.

Tidligere har Zimmer hevdet at han bare har vært opptatt av filmene til Mann, og ikke i mysteriet rundt hans person og hans forsvinning. Dette viker tilbake for den økende interessen for Hector Mann senere i teksten. Mysteriet fremstår nærmest som et av Zimmers hovedanliggender med erindringsboken: Hvem er Hector Mann? Zimmer går ganske langt i å finne ut hva som hendte med Hector. Hans interesse for Hector begynner i sorgen med stumfilmene, men ender på ranchen, der den kulminerer i møtet med Hector Mann. Lyset rundt Hector i denne scenen kan også forstås som glansen fra stjernen, det skinnet Zimmer i erindringen projiserer over sin helt.

Benjamin skriver om filmens utstillingsverdi kontra det kultiske: “Når mennesket derimot trekker seg tilbake fra fotografiet, får utstillingsverdien for første gang overtaket over kultverdien.” (Benjamin 1991:45) Filmene til Hector Manns og hans person er nærmest helt skjult og utilgjengelige for verden. Utstillingsverdien til Manns filmer er således fraværende. Derimot fremstår kultverdien som desto viktigere for Zimmer. Etter at filmene på ranchen er forsvunnet, finnes de kun i Zimmers egen erindring. De har således inntatt Zimmers hode – hans tilskuerrom. Den tredje dimensjonen som Zimmer finner i stumfilmene, er med dette blitt altomfattende. De tapte filmene og det mentale (tilskuer)rommet er her blitt ett.

Utstillingsverdien kontra kultverdien er et perspektiv som kan utdypes ved å se nærmere på Zimmers oversettelse av Chateaubriands memoarer:

(...) I prefer to speak from the depths of my tomb. My narrative will thus be accompanied by those voices which have something sacred about them because they come from the sepulchre. If I have suffered enough in this world to be turned into a happy shadow in the next, a ray from the Elysian Fields will throw a protective light on these last pictures of mine. (Auster 2002:67)

Chateaubriand ble av pengenød tvunget til å selge memoarene sine, men de ble heller ikke utgitt før etter at han døde. I sitatet over er det som om han lar døden svøpe inn og helliggjøre ordene. Og når lyset fra de Elyseiske marker kaster et beskyttende lys over bildene i teksten, fremstår det nærmest som om fotografens blitz i kameraet foreviger tankene hans. Dette kan forstås som et bilde på døden, der ordene balsameres som en beskyttelse når boken en gang publiseres for et publikum. Her kan det se ut som et kultisk element på magisk vis blir forsøkt bevart når Chateaubriand selv er død og utgivelsen er et faktum. Kanskje er det noe lignende Zimmer ønaker å oppnå med sin egen tekst. Han vil heller ikke utgi sin bok før han er gått bort.

Der kunsten ifølge Benjamin er knyttet til masseresepsjonen etter auraens forfall (Benjamin 1991:25), unndrar Zimmer seg den kollektive filmopplevelsen når han ser filmene til Mann alene. En kollektiv filmopplevelse er imidlertid noe som egentlig oppstår og finner sted idet filmene går på kino; fra og med premieren og en tid fremover. Avstanden i tid gjør det derfor umulig for Zimmer å oppleve dette aspektet ved stumfilmene, noe som kanskje også bidrar til at Zimmer opplever det kultiske og auratiske i filmene til Mann. Zimmer motsetter seg nettopp fellesskapet i den sorgfasen han befinner seg i, og avstanden i tid til stumfilmene anskueliggjør ensomheten i sorgen.

Zimmers håp ser ut til å være at det i tingene og dokumentasjonen finnes spor etter menneskene han er glad i. Slik Zimmer i sin ensomhet ser ut til å tillegge familiens ting et auratisk aspekt, relateres dette også til muligheten for å *erfare* noe ved dem han har tapt. Når det virker som om Zimmer tolker kultiske elementer inn i filmene og Hectors egen person, kan dette også antyde en type besettelse som handler om å sette sammen bitene i en fortelling.

Fortellingens rolle i romanen

Fortellingen som sådan har en viktig rolle i romanen, og er i det hele tatt et gjennomgående emne i Paul Austers romaner. Der filmen har en viktig funksjon i relasjon til Zimmers sorg, er det mye som tyder på at også fortellingene i romanen spiller en betydelig rolle for hovedpersonen. Psykiateren og forfatteren Finn Skårderud er inne på dette i en samtale med Paul Auster: “Fortellingene redder ham. Gradvis vikles han inn i et prosjekt om å skrive en bok om en stumfilmskaper som plutselig forsvant for titalls år siden. Han har lenge vært regnet som død. I løpet av romanen kommer han til live igjen.” (Skårderud 2006:2) Og videre “(...) Zimmers historie begynner umiddelbart etter tragedien, nærmest i dens fødselsøyeblikk.” (Skårderud 2006:3) Ikke bare fødes boken om Hector Mann og reisen til ranchen i New Mexico ut av ulykken og sorgen; også historiene og fortellingene begynner her. Med tanke på Zimmers sorgprosess kan det derfor være vesentlig å se nærmere på *fortellingens* rolle i teksten. Som professor i litteratur er han fra før av vant med å befatte seg med fiksjonen. Til tross for at Zimmer fremhever stumfilmens poetiske kvaliteter, er han opptatt av at filmens rolle også er å formidle historier: “Cinema was a visual language, a way of telling stories by projecting images onto a two-dimensional screen.” (Auster 2002:14) Når Zimmer hevder at lyd- og fargefilmen gjør filmbildet urent, er det fordi bildene ikke lenger er alene om å fortelle en historie. Fargene og lydbildet (ordene) svekker med andre ord det opprinnelige filmuttrykket. “(...) instead of turning film into the perfect hybrid medium, the

best of all possible worlds, sound and color had weakened the language they were supposed to enhance.” (Auster 2002:14)

Ved siden av fortellingene i filmene finner man i romanen et mylder av historier vevet i hverandre: Det er Zimmers egen, Almas, det er Brigid O’Fallons historie, det er Friedas, og alle kan relateres til fortellingen om Hector Manns liv. Denne gjengis av Zimmer, men er fortalt av Alma, Hectors biograf. Hun har først fått høre livshistorien av Hector. Således finner vi en rekke fortellere i fortellingen som handler om Hectors liv etter forsvinningen i 1929 – og frem til Zimmer treffer ham på ranchen i New Mexico.

Men kan vi vite hvem ordene opprinnelig stammer fra? Er det slik at fortellingen likevel kan bære med seg spor fra dem som har fortalt, slik Walter Benjamin skriver om den muntlige fortellerens forankring i tradisjonen og overleveringen? (Benjamin 1991:186) Benjamin skriver om den tidligere muntlige fortelleren: “Slik finnes fortellerens spor i fortellingen, slik sporene etter pottemakerens hånd finnes på leirskålen.” (Benjamin 1991:186)

I gjenfortellingene om Hectors liv ligger det et muntlig aspekt som skiller seg vesentlig fra Zimmers visuelle tilegnelse av kunnskap, som man kan finne beskrevet i andre deler av romanen.

I Hectors livshistorie kan vi finne flere trekk som minner om Zimmers egne opplevelser i sorgen. Zimmers gjenfortelling av Almas og Hectors ord kan således være preget av hans egen sorg, hans bakgrunn og opplevelser. Via Almas fortelling skriver Zimmer for eksempel ned noen av Hectors tanker om sin mørkeste tid: “*I talk only to the dead now. They are the only ones I trust, the only ones who understand me. Like them, I live without a future.*” (Auster 2002:147-148) På denne tiden forholder Hector seg kun til avdøde forfattere og filosofer. Dette minner om Zimmers egne tanker etter tapet av familien, slik han i sorgen kun forholder seg til en glemt og forsvunnet komiker og hans “døde” og glemte stumfilmer. Zimmers oversettelse av Chateaubriands memoarer vitner også om likheten til Hector. Det er nettopp avstanden i tid til denne 1800-tallsforfatteren som Zimmer setter pris på.

Allerede på første side i *The Book of Illusions* forelegges mysteriet Hector Mann. Hva som hendte blir vesentlig å finne ut av i løpet av romanen. I artikkelen “Hector Mann and Henry Roth: Portraits of Invisible Men in Paul Auster’s *The Book of Illusions*” sidestiller Lene Schøtt-Kristensen romanens søken etter svar om Mann sammen med Paul Auster forsøk på å finne ut hvem faren hans var i boken *The Invention of Solitude*: “In fact, *The Book of Illusions* can be read as just another attempt to portray the elusive father figure. David Zimmer is engaged in a quest similar to Paul Auster’s in *The Invention of Solitude*: Here is yet another son figure in search of yet another invisible father figure, in the shape of Hector

Mann.” (Schøtt-Kristensen 2005:48) I lys av dette kan vi tolke Zimmers tørst etter kunnskap om Hector som et ønske om å finne ut mer om sin egen opprinnelse. Muligvis er det slik, som Jim Peacock hevder, at vi aldri vil finne den “opprinnelige” og *ekte* Hector Mann, det være seg i fortellingene om livet hans, eller i filmene han laget.

Skylden Hector bærer fører til at han ikke tillater seg å etterlate seg noen spor. Når Brigids søster Nora O’Fallon underviser Hector i korrekt nord-amerikansk uttale, er målet “to remove all traces of Spanish from his tongue” (Auster 2002:157). Hector ønsker ikke at det skal finnes noen aksent som røper hans opprinnelige identitet og opphav i Sør-Amerika. Heller ikke andre spor kan han etterlate seg:

Make films, yes. Pour every ounce of your talents and energies into making them. Make them as though your life depended on it, and then, once your life is over, see to it that they are destroyed. You are forbidden to leave any traces behind you. (Auster 2002:278)

Fortellingen om Hector Mann kan kanskje likevel si oss noe om *den siste fortelleren* av historien; David Zimmer. Både Hector og Zimmer befinner seg i den dypeste krise. Til tross for krisenes ulike karakter, er det allikevel flere trekk som ligner. Hector har i likhet med Zimmer også en sønn som dør. Han het Tad, ikke helt ulikt Zimmers sønns navn Todd. Zimmer er selv oppmerksom på denne forbindelsen, og uttaler: “Tad and Todd. It can’t get any closer than that, can it?” (Auster 2002:206)

Jim Peacock beskriver *The Book of Illusions* som en postmoderne tekst, og uttaler følgende: “For the postmodernist, with God all but departed, all we have left are the representations – we might say, in Auster’s terms, the illusions.” (Peacock 2006:63) Kun illusjonene og representasjonene er tilbake. Men kan det ikke være slik at det er nettopp dette Zimmer forsøker og ønsker å oppheve? Romanens tittel *The Book of Illusions* viser til kunstens rolle i romanen, og til romanen som artefakt. Hele tiden speiler karakterene i teksten en rolle i kunsten, og i filmen; fra Alma med fødselsmerket som skriver, filmene til Hector Mann, fremstillingen av Manns kunsttilhørighet, og til oscilleringen mellom filmens og stedets virkelighet på ranchen. Dette inkluderer filmens rolle i romanens helhet, der filmatiske virkemidler er del av teksten på et større plan. I Zimmers stumfilmopplevelser er det likevel noe som går utover representasjonens rolle. I stumfilmene finner Zimmer forbindelsen mellom Hector mustasje i nærbildet og hans tanker og følelser. Der språket alltid vil ha et arbitrært aspekt, oppdager Zimmer i stumfilmen noe som for ham er ekte og reelt. Likevel evner han kun å gjengi dette med språklige termer. I *The Book of Illusions* kan man derfor finne et ønske om å oppheve det som kan kalles “den postmoderne representasjonens

endeløshet”. Når Zimmer vender seg til kunsten (filmen), er ikke dette *bare* for å erfare en illusjon. Zimmer opplever mange ulike illusjoner i teksten, men ser stadig ut til å søke noe som ikke er det.

For å avrunde delkapittelet vil jeg returnere til Benjamins pottemaker: Slik sporene etter pottemakerens hånd fortsatt fantes på leirskålen, er det ikke så tydelig at det finnes noen virkelige “spor” igjen i fortellingene i erindringsboken *The Book of Illusions*. I kapittel 4 skriver jeg om hendene som berører Zimmer. Men slik hånden til Hector griper Zimmer i armen forårsaker dette først og fremst en reminisens i Zimmers sviktende minne. Zimmer påpeker dog at minnet etter hendene sitter i huden hans som en palimpsest, slik at sansningene er som printet lag på lag i ham. Men slik situasjonen på ranchen stadig kan forstås som tvetydig, er heller ikke dette sikkert. Hvor tydelig som bevis er minnet av en hånd på huden? Som jeg har lest fortellerens beskrivelser av fortellingene, filmene og personene, er disse på flerfoldig vis reflektert i hverandre. Derfor er det heller ikke lett å vite hva som er det opprinnelige utgangspunktet. Slik vi kan se sorgen til Zimmer som filminteressens arne, må vi hele tiden holde muligheten åpen for at Zimmer selv konstruerer og fiksjonaliserer fortiden og minnet i gjenfortellingene sine.

Film og litteratur

Slik kapittel fire viser hvordan grensene mellom Zimmers filmopplevelse og erfaringer på ranchen er uklare, kan det i en utvidet forstand være nyttig å oppsummere skillet mellom film og litteratur i romanen. Allerede i kapittel 1 skaper fortelleren et skille mellom de to kunstformene ved å hevde at litteraturen står over filmen. Likevel er det slik at filmene i romanen dominerer mye av handlingen, og derfor bør tillegges stor vekt.

I fortellerens fremstilling blir stumfilmen en krysning av et fortettet poetisk uttrykk (takket være nærbildet og det fysiognomiske aspektet) og den narrative utstrekningen i tid representert gjennom fortellingen og fiksjonen. Den siste filmen, *The Inner Life of Martin Frost*, har blant annet nærhet til litteraturen og romanen gjennom voice-over-funksjonen. Filmhistorisk sett har voice-over-narrasjonen blitt sett på som en litterær oppfinnelse, og i utgangspunktet ikke oppfattet som spesielt filmatisk. Dets gestalt av å tilhøre litteraturen eller teatret gjør at mange kritikere har ment at det ødelegger bildets renhet. (Kozloff: 1988:9) Dette er i tråd med Zimmers egen oppfatning av filmen i begynnelsen av romanen, der han påpeker at med fargen og lyden ble filmbildene urene. Voice-over-narrasjonen er del av denne problematikken, og ifølge Sarah Kozloff er en av grunnene til fiendtligheten overfor dialog og

stemme på film frykten for at stumfilmens poetiske uttrykk med dette vil forsvinne: “(...) time after time, critics claim that the theater enshrines rationality, while the silent film presents poetry.” (Kozloff 1988:10) Men voice-over-stemmen behøver ikke nødvendigvis å presentere en slik rasjonalitet i filmen. Denne stemmens språk har ikke den skriftlige litteraturens materialitet i formen, men kan snarere ses på som flyktig og muntlig. (Kozloff 1988:12). Voice-over-stemmen i Martin Frost blir imidlertid mer enn en muntlig stemme, ettersom den også er ment å forestille Martin Frosts litterære forfatterstemme. Denne stemmen er vel så mye del av narrasjonen som de visuelt beskrevne bildene, og blir følgelig tillagt stor vekt i presentasjonen. Filmen knyttes til litteraturen fordi Claires tilsynekomst som muse har å gjøre med Martin Frosts idé til en ny litterær tekst.

Timothy Bewes hevder i sin artikkel “Paul Auster’s Cinematographic Fictions. Against the Ontology of the Present” at filmene som presenteres ligger nærmere romanen gjennom bruk av blant annet voice-over-narrasjon og det moralske aspektet produksjonen av filmene åpner for:

The narrative concerns David’s encounter with Hector Mann, and with the films he has continued to make in secret on a ranch in New Mexico – films that turns out to be much more like novels than films, since they rely heavily on voice-over narration, and are caught up, for Hector in an ethical economy of personal expiation and atonement. (...) Cinema (...) is rather the context in which that novelistic condition is experienced. (Bewes 2006:88)

Bewes’ artikkel nevner blant annet de ulike formene for tid som filmen og litteraturen (symbolsk) blir uttrykk for i teksten. Filmens tilstedeværelse er således relevant utover det de ulike filmene faktisk uttrykker direkte. Tilstedeværelsen av film i romanen symboliserer en tilstand som er annerledes enn litteraturens, blant annet fordi filmen presenterer en annen form for tid enn litteraturen.¹⁷ Slik jeg forstår det, er ikke momentet Bewes fremhever entydig. Selv om trekk ved den beskrevne filmen ligger nær romanen, og selv om enkelte passasjer og scener i *The Book of Illusions* ligger nær det kinematisk i sin visuelle fremstilling, skjer det etter min mening en oppløsning av disse kategoriene. De klare kinematisk og litterære kategoriene som Zimmer umiddelbart fremhever i romanens første kapittel, oppheves gjennom de stadige overskridelsene som finner sted i teksten. De hyppige speilingene mellom ulike karakterer og hendelser i filmen og ellers viser også at kategoriene ikke bør forstås som faste og urokkelige.

¹⁷ Likevel mener ikke Bewes at Paul Auster konstruerer filmens forhold til tid i språket selv, slik man kan finne hos forfattere som Dennis Cooper og W.G. Sebald. (Bewes 2006:98)

Bewes har likevel et interessant poeng når han fremhever at filmen innebærer opplevelsen av en “romanaktig” tilstand. Dette peker på Zimmers måte å se film på: Når han ser film alene konsumerer han filmene som om de skulle være romaner. Fremfor å være en kollektiv opplevelse skaper filmene et indre rom.

Rommet

I siste kapittel definerer Zimmer sitt eget bokprosjekt, den foreliggende erindringsboken *The Book of Illusions*, som en samling fragmenter, sorger og drømmer. (Auster 2002:316) Sorgen bringer Zimmer ut av den virkelighet han inntil dette har befunnet seg i. Zimmer beveger seg inn i et sorgens rom, som man kan se som bortenfor den regulære, diakrone tiden. Fra å være i en konstant alkoholfåvirket tilstand, der han gjennom tingene forestiller seg de døde, kommer filmene til Hector Mann til å utgjøre et spesielt “rom”; en stille stumfilmverden. I dette rommet kan han oppholde seg uten å måtte forholde seg til tiden han har foran seg.

Zimmer beskjeftiger seg med stumfilmene i ett år, og slik disse filmene innebærer opplevelsen av en “annen tid”, kan dette forstås som et rom “bortenfor tiden” og den virkelige verden. Samtidig oppholder Zimmer seg også i et fysisk rom under denne perioden. Etter å ha sett alle filmene til Hector Mann på ulike steder i verden, finner han en spartansk ettromsleilighet i Brooklyn, New York. Der blir han til han har skrevet ferdig boken *The Silent World of Hector Mann*. Han oppholder seg i dette rommet uten å treffe et menneske i løpet av denne tiden. Dette er et fysisk og konkret isolert rom, men det er samtidig også et forfatterrom der det skrives en tekst. Zimmer uttaler selv om denne perioden: “(...) then I locked myself in a room and spent nine months writing (...)” (Auster 2002:64) Som jeg også har vært inne på i kapittel to, opplever han å skulle beskrive stumfilmene han ikke lenger kan se som en hallusinasjon. (Auster 2002:64) Denne teksten med de visuelle presentasjonen av filmene, blir samtidig et uttrykk for de samme filmenes fravær og fortidighet. På samme tid som Zimmer sammenligner opplevelsen med en hallusinasjon, impliseres det at opplevelsen bringer ham inn i en annen form for tid og lar ham oppleve et nærvær. Denne typen tid er utenfor den kronologiske formen for tid han søker å unngå etter familiens død. Ifølge Timothy Bewes er dette en form for direkte tid som nettopp kan oppleves i filmen. (Bewes 2006:95)

I den sorgen Zimmer befinner seg, kan han ikke tenke på fremtiden. Han har helt unngått å forholde seg til morgendagen: “I didn’t know who I was, and I didn’t know what I wanted, and until I found a way to live with other people, I would continue to be something only half-human. All through the writing of the book, I intentionally put off thinking about the future.” (Auster 2002:56) Å være i en skrivende tilstand kan også innebære følelse av at tiden

opphører. Når Zimmer i ettertid, i sine memoarer, skriver om denne perioden, skildrer han opplevelsen slik:

I was in the book, and the book was in my head, and as long as I stayed inside my head, I could go on writing the book. It was like living in a padded cell, but of all the lives I could have lived at that moment, it was the only one that made sense to me. I wasn't capable of being in the world, and I knew that if I tried to go back into it before I was ready, I would be crushed. (Auster 2002:55)

Her skapes det en sammenhengende forbindelse mellom skriften, stumfilmen og Zimmers mentale rom. Elementene ser ut til å bevege seg i hverandre. Samtidig oppstår det et skarpt skille mellom dette rommet og verden utenfor, der Zimmer impliserer at han må være i rommet til han er klar for å bevege utenfor dets trygge rammer. Slik stumfilmen og skriften utgjør en del av Zimmers trygge sfære i denne perioden, kan rommet knyttes til stillheten som hefter ved opplevelsen av stumfilmene. Som jeg er inne på i tredje kapittel, er det sannsynlig at Zimmer ser stumfilmene uten akkompagnement av musikk, noe som innebærer at han også opplever filmene i stillhet. En slik stillhet kan også kjennetegne det rommet som Zimmer i sin ensomhet oppholder seg i. I dette rommet snakker ikke Zimmer med andre mennesker. Kanskje kan stillheten knyttes til en utvidet form for refleksjon.

Senere flytter Zimmer tilbake til Vermont, staten der han bodde sammen med familien sin før flyulykken fant sted. Dette bekrefter behovet for å ikke snu ryggen til fortiden:

(...) as long as I remained in the general area, I could carry on with my crazed, solitary life without having to turn my back on the past. I wasn't ready to let go yet. I had been only a year and a half, and I wanted my grief to continue. All I needed was another project to work on, another ocean to drown myself in. (Auster 2002:57)

Når Alma litt senere kommer på besøk til hytta han nå bor i, befinner han seg i sitt eget rom, et ensomhetens rom: "The only person I knew how to speak with now was myself—but I wasn't really anyone, and I wasn't really alive. I was just someone who pretended to be alive, a dead man who spent his days translating a dead man's book." (Auster 2002:102) Han omtaler seg selv som en død mann, nærmest en Mr. Nothing. Også her befinner han seg i et rom hvor det skrives, men nå oversetter han Chateaubriands erindringer *Mémoires d'outre-tombe*. Dette betegnes like fullt som et opphold i fortiden: "It had been good to camp out for a year in 1920s America; it was even better to spend my days in eighteenth- and nineteenth-century France." (Auster 2002:70)

På dette tidspunktet er Zimmer fortsatt som begravet i sin egen sorg. Rommet får her også en negativ klang. Jim Peacock skriver om dette rommet, et rom man også kan finne i

andre tekster av Paul Auster: “As with so many current tropes in Auster’s work, the room is ambiguous; it enables a productive solitude and silence, yet precludes the rich experience of life. It can be viewed as, in short, a deferral of life, a form of temporary death.” (Peacock 2006:60) Rommet er adskilt fra verden, noe Zimmer stadfester når han uttaler følgende: “I wasn’t capable of being in the world.” Om sin eksistens i rommet uttaler han videre at: “It probably kept me from going insane.” (Auster 2002:56) Her blir rommet et sted hvor sårene kan leges. Det kommer frem at Zimmers opphold i rommet gjør at han åpner opp for spesielle sammenhenger og nye måter å se ting på: “In the past, I had never been one to believe in mystical claptrap of that sort. But when you live as I was living then, all shut up inside yourself and not bothering to look at anything around you, your perspectives begin to change.” (Auster 2002:69) Dette stadfester hvordan Zimmers opphold i rommet blir et indre rom.

På tysk betyr *Zimmer* det samme som *rom* på norsk, og ordet blir et ytterligere bindeledd mellom fortelleren Zimmer og det rom han til tider befinner seg i. Som den uttalt fortellende og skrivende instansen i teksten, blir Zimmer selv et uttrykk for rommet han oppholder seg i. Zimmers rom, det rommet der han sørger, kan også være betegnende for den desperasjon han gjennomlever. Paul Auster reflekterer særlig over rommets rolle i teksten *The Invention of Solitude* (1982). Blant annet skriver han om dikteren Friedrich Hölderlins tårnrom (Auster 1982:99). På begynnelsen av 1800-tallet bygget en snekker ved navn Zimmer fra Tübingen et tårn til Hölderlin. Hölderlins elskede kone Zuzette hadde avlidt noen få år tidligere, og i de siste 36 årene av sitt liv forlot den schizofrene dikteren sjelden rommet sitt. Hans tilværelse i tårnet innebar en tilbaketrekning fra verden. Men forestillingen om Hölderlin i dette tårnet behøver ikke være entydig negativ. Auster skriver at dette rommet sannsynligvis ga Hölderlin noe tilbake:

To withdraw into a room does not mean that one has been blinded. To be mad does not mean that one has been struck dumb. More than likely, it is the room that restored Hölderlin to life, that gave him back whatever life it was left for him to live. (Auster 1982:100)

I forbindelse med Zimmers sorg kan vi se at rommet etter hvert antar form av å være et sted for hvile og rekonvalesens, bortenfor den virkelige verden. I den sorgen han befinner seg må han lære seg å leve igjen.

På et annet plan, finnes det rom der fortelleren David Zimmer selv befinner seg i en skrivende tilstand. På dette tidspunktet forfatter han den foreliggende teksten. Dette rommet kan skilles fra de andre rommene som Zimmer beskriver i teksten sin, gjennom den avstand

som finnes mellom det opplevende jeget og det skrivende jeget i teksten. Først i siste kapittel i romanen forenes disse to formene av fortellerens jeg. De konvergerer i det fortelleren refererer fra sitt nåværende liv, som igjen er et helt annet liv enn det liv som presenteres i fortellerens fantastiske og utrolige erindringer om Hector Mann, Alma Grund, “The Blue Stone Ranch” i Tierra del Sueño og de forsvunne filmene.

Rommet har generelt en viktig funksjon i romanene til Paul Auster, noe Christina Thyssen har kommet inn på:

Stedet for overgangen og transformationen er *rummet*, som bilde på den skrivende, på ensomheden og på erindringen. (...) Rummet fungerer alltid som det sted, hvor personerne konfronteres med deres egen ensomhed, skrøbelighed og skrift, et sted hvor en opbygget symbolsk, sproglig orden for jeg’et brydes ned. (Thyssen 1995:165)

Som del av en slik transformasjon skriver Zimmer om mellomrommets betydning: “I had come within an inch of killing myself. A series of accidents had stolen my life from me and then given it back, and in the interval, in the tiny gap between those two moments, my life had become a different life.” (Auster 2002:112) Mellomrommet, “the tiny gap between those two moments”, kan forstås som et punkt der virkeligheten foretar et sprang og blir en annen virkelighet. Det er et slikt mellomrom som besøket på ranchen kan tolkes som. Mellom to punkter, to hendelser, springer en annerledes og alternativ form for virkelighet ut. Slik kan man *også* se rommet i Austers tekst som et mellomrom der det forekommer en utvikling.

I et intervju fra teksten *The Art of Hunger* handler det med Austers egne ord om den tvetydige ensomheten, som paradoksalt nok åpner for en forbindelse til andre mennesker:

(...) you don’t begin to understand your connection to others until you are alone. And the more intensely you are alone, the more deeply you plunge into a state of solitude, the more deeply you feel that connection. It isn’t possible for a person to isolate himself from other people. (...) Your language, your memories, even your sense of isolation – every thought in your head has been born from your connection with others. (Auster 1993:309)

Ved hjelp av dette sitatet kan vi forstå Zimmers ensomhet i sorgen som et (film)rom der han på et vis også kommuniserer med de døde; med dem han har mistet. Alle forbindelsene mellom de døde familiemedlemmene og karakterer både i filmene og ellers kan forstås i et slikt perspektiv. I sin ensomhet kan Zimmer likevel kommunisere på et indre plan; filmen muliggjøre dette.

Avslutning: “For the story of memory is the story of seeing”

Som Hölderlin fant lindring i rommet i tårnet, finner Zimmer en lise i sitt filmrom. Dette er både et mentalt og et metafysisk rom. I dette filmrommet oppdager Zimmer Hector Manns filmer, og det oppstår noe som Zimmer ikke finner andre steder på denne tiden. Gjennom Almas beretning og med besøket på ranchen, lever han seg inn i *fortellingen* om denne mannen. Filmene blir et sted og et rom der han opplever en forbindelse til noe han føler er ekte og til tider auratisk. Dette er særlig knyttet til nærbildet, og til forbindelsen til Hectors indre, og den stillheten opplevelsen av stumfilmene kan forbindes med. Filmforbindelsen kan også forstås som en projisering av tidligere minner, som for eksempel i stumfilmen *Mr. Nothing*, der handlingen ligner Zimmers situasjon i sorgen.

Gjennom gjenskapelsen av fortiden kan minnene anta fiksjons form. I selvbiografien *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* bruker den russiske forfatteren Vladimir Nabokov i stor grad et språk preget av filmens virkemidler under hans gjenskapelse av fortiden. Her skriver han om sin barndom i tsar-tidens Russland, til og med revolusjonen i 1917, da familien ble tvunget til å flykte. Nabokov ender først opp i London, deretter Berlin og senere Paris. Erindringene skriver han imidlertid ned i USA, som for ham blir et nytt hjemland. Tapet av Russland, stedene og de menneskene han har mistet følger ham, og blir tematisert gjennom selvbiografien. Men det er gjennom selve skriveprosessen at Nabokovs fortid fremtrer. Anvendelsen av et filmatisk preget språk viser filmens nærhet til erindringen. Ved ett spesielt tilfelle beskriver Nabokov et langbord dekket for å feire fødselsdager og navnedager, et bord som er blitt stående i minnet hans “of ceaseless return” (Nabokov 1989:171). Dette bordet er evig, det er utenfor den suksessive tiden. Likevel er det i stadig forandring. Nabokov skriver som om han ser fortiden som en evigvarende film: “Through a tremulous prism, I distinguish the features of relatives and familiars, mute lips serenely moving in forgotten speech.” (Nabokov 1989:171) Dette minnet ligner en stumfilm i uttrykket: lepper i bevegelse uten lyd. Han kan ikke huske hva de snakket om, men dette er ikke viktig. Videre er det plassen til huslæreren som stadig ble utskiftet hos familien. Gjennom minnets *fade-ins* og *fade-outs* gis stadig nye lærere en plass ved bordet:

In the place where my current tutor sits, there is a changeful image, a succession of fade-ins and fade-outs; the pulsation of my thought mingles with that of the leaf shadows and turns Ordo into Max and Max into Lenski and Lenski into the schoolmaster, and the whole array of trembling transformations is repeated. (Nabokov 1989:171)

Her blir filmens språk brukt som et uttrykk for erindringen. Denne erindringen er av visuell art. Gjennom filmens visualitet finner Nabokovs erindring en form på papiret.

I Paul Austers *The Book of Illusions*, som også er en erindringstekst, anvendes filmen på en spesifikk måte. Oppgavens tittelsitat er hentet fra *The Invention of Solitude* og anskueliggjør dette perspektivet: “For the story of memory is the story of seeing. And even if the things to be seen are no longer there, it is a story of seeing.” (Auster 1982:154) Sitatet inneholder elementer som både viser til Zimmers erindring, hans blikk og til fortellingens rolle i dette; *the story*. Når Zimmer skriver ned sine memoarer handler det om å minnes fortiden. Men det er også en fortelling som handler om å se. Som i Nabokovs selvbiografi er minnet hos Auster i stor grad visuelt. Erindringen knyttes i stor grad til blikket og filmen. Smerten i sorgen gjør at Zimmer ikke er i stand til å beskrive eller tale om de tapte familiemedlemmene. Zimmer som gjenskaper sine taptes handlinger ligner stumfilmens lydløse dramatikk. På denne måten knyttes sorgen og stumfilmen sammen gjennom stillheten og pantomimen.

Dette fordrer en kort gjennomgang av blikkets utvikling i romanen: I fortellerens presentasjon av stumfilmen finner vi et sikkert blikk som ubesværet forstår og fortolker mustasjens språk i nærbildet. Men i det øyeblikk Zimmer setter sine ben på ranchen i New Mexico, har ikke blikket den samme sikkerheten som tidligere. Blikket fremstår her som langt mer upålitelig. Til tross for forsøkene på å dokumentere det han ser, problematiserer Zimmers subjektive blikk tingene han observerer og dokumenterer på ranchen. Han misforstår stadig det han ser og hører. Zimmers blikk ser ut til å søke noe det ikke har tilgang til. Det kan virke som om Zimmer på ranchen søker etter et lignende auratisk element som han opplever i tingene og i nærbildet. Blikket på ranchen er også et blikk fylt av begjær og et ønske om kunnskap og forståelse. Slik jeg i lys av Blanchots tekst “Orfeus’ blikk” forstår Zimmers blikk som et overskridende og begjærende blikk, har det også en tvetydighet. Blikket og bevegelsen skaper verket, men det leder også til at det i samme øyeblikk forsvinner (verkets “désœuvrement”). Idet Zimmer ser én av filmene på ranchen fører det til at alt knyttet til Hector Mann ødelegges. Det som er tilbake er kanskje en reminisens i erindringen av det blikket fikk skue. Når Zimmer flere år senere erindrer og projiserer filmen fra ranchen for sitt indre rom hevder han følgende: “Nothing that happens to us is ever lost.” Holder denne bolde påstanden mål i romanen? Opplevelsene, erindringene og fortellingene; fortapes de ikke døden? Eller er dette bevart i filmene som kanskje likevel eksisterer? Muligvis er det *ønsket* om den totale bevaring av minnet som er det viktigste for Zimmer.

Men hva er det som foranlediger fortellerens behov for å skrive ned sine erindringer? Fra familien døde, og fra Zimmer besøker ranchen i New Mexico for siste gang, går det lang tid uten at han forteller noen om sine opplevelser. Det er ingen som vet at Hector levde i mange år etter at han forsvant, og at han senere laget flere filmer. Det er først når Zimmer opplever to dramatiske hjerteinfarkt, når døden blir nært forestående, at han begynner å skrive for å avsløre de gamle hemmelighetene:

I don't think I was wrong to have held on to my secrets for all those years, and I don't think I was wrong to have told them now. Circumstances changed, and once they changed, I changed my mind as well. They sent me home from the hospital in mid-December, and by early January I was writing the first pages of this book. (Auster 2002:318)

Nå vil Zimmer skrive om det han har hørt og sett. Behovet for å nedtegne hendelsene kan også vedrøre Zimmers tap av familien.

Etter at Stéphane Mallarmé mistet sønnen Anatole opplevde han at sønnen ble del av ham selv. På denne måten eksisterte han fortsatt. Det er først når Mallarmé selv dør at sønnen vil dø og forsvinne helt. Teksten blir en måte å motvirke dette tapet. På en lignende måte kan man lese Zimmers behov for å skrive ned tapsopplevelsen, filmer og hendelser som ble foranlediget av tapet. Det er når han opplever døden som nært forestående at han begynner å skrive, kanskje fordi han som Mallarmé forstår at hans død vil føre til et endelig tap av familien. Kanskje kan vi si at Zimmers tap forsøkes bevares i teksten selv, gjennom filmens tilstedeværelse.

På sett og vis representerer filmen og litteraturen på hver sin måte Zimmers tapsopplevelse. Der filmene blir et middel, og en medisin som hjelper ham gjennom sorgen, er de litterære beskrivelsene han nedtegner mange år senere preget av erindringen og glemselen, der memoarene antar fiksjonens lys. Filmen viser oss en annen type fravær, der det fraværende hele tiden er lenket til det som filmbildene i en evigvarende forandring bevarer. Bruken av film i romanen kan oppfattes som en lengsel etter en slik tilstand.

6. Etterord

Sorgen motiverer filminteressen og fortellingen i *The Book of Illusions*, samtidig som filmopplevelsene anskueliggjør hovedpersonen Zimmers tap. Slik anvendelsen av film i Austers roman konkretiserer noen aspekter ved sorgen og erindringen, kan man forestille seg at det er visse egenskaper ved filmmediet som kan knyttes til en visuell måte å tenke og erindre på som er spesifikk for vår tid. Nabokovs selvbiografi *Speak Memory* som ble publisert første gang i 1951 kan oppfattes som et tidlig uttrykk for dette.¹⁸ I *The Book of Illusions* er det slik at bruken av film uttrykker noe som hovedpersonen og fortelleren ellers ikke evner å omtale på andre måter. I vår visuelt pregede kultur blir også språket merket av vår omgang med filmen og filmmediets kvaliteter og virkemidler. Filmbruken i litteraturen er med nødvendighet knyttet til språket, og kanskje er det nettopp i språket at dette aspektet kan uttrykkes og komme til syne. Dette kommer blant annet frem hos enkelte forfattere som i likhet med Auster anvender film som virkemiddel i tekstene sine.

En forfatter som gjør dette er Joan Didion, som ved noen få anledninger anvender et språk knyttet til filmen idet hun forklarer opplevelsen av tapet av ektemannen. Her forteller hun at hun ønsker seg et digitalt redigeringsapparat som kan vise frem minnene simultant:

The way I write is who I am, or have become, yet this is a case in which I wish I had instead of words and their rhythms a cutting room, equipped with an Avid, a digital editing system on which I could touch a key and collapse the sequence of time, show you simultaneously all the frames of memory that come to me now, let you pick the takes, the marginally different expressions, the variant readings of the same lines. This is a case in which I need more than words to find the meaning. (Didion 2006:8)

Den digitale filmens mulighet til å manipulere bildene, og til å stykke opp tiden, blir brukt av Didion som et bilde på hva hun føler. Hun forestiller seg minnene i bilderammer og filmtagninger. Dette fremstår som et eksempel på hvordan filmen kan integreres i en måte å snakke om virkelighet og erindring på. Som hun sier er ikke språket i seg selv tilstrekkelig, men ved å vise til noe som er spesifikt for filmen, evner hun likevel å forklare oss hva hun mener.

Den amerikanske forfatteren Don DeLillo er en annen forfatter som anvender film på litterært vis. I *Underworld* (1998) benytter han filmen tematisk, men også som en effekt i språket. Hans "filmspråk" i *Underworld* bearbeider en visuell oppfatning av virkeligheten og av erindringen: "(...) I imagined the field of the players, the crisp blues and elysian greens on

¹⁸ Vladimir Nabokov har også skrevet romanen *Laughter in the Dark* (opprinnelig tittel *Camera obscura*) Denne boken er på flere måter preget av filmmediet (Nabokov 2001).

that great somber-skied-day—great and terrible, a day now gone to black and white in the film fade of memory.” (DeLillo 1998:134)

Denne estetiseringen av minner og opplevelser kan også innebære en form for fiksjonalisering. Dette kan oppfattes som et fenomen som beveger seg utover litteraturen og det litterære språket. Ved å anvende et språk som er preget av filmen, estetiserer vi våre egne fortellinger og beskrivelser av virkelighet. Således kan filmen utgjøre en egen referanse i gjengivelsen av ulike erfaringer.

Paul Austers roman *The Book of Illusions* kan forstås som et symptom på vår tids visuelle tilnærming til erindringen, verden og språket.

Litteraturliste

Armstrong, Tim 1998. *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*. Cambridge University Press. Cambridge.

Aumont, Jacques 1994: "Ansiktet i närbild" I Astrid Söderbergh-Widding (red.): *Sätt att se. Texter om estetik och film*. Bokförlaget T. Fischer & Co, Stockholm.

Auster, Paul 1993. *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*. Penguin Books, New York.

Auster, Paul 2002. *The Book of Illusions*. Faber and Faber, London.

Auster Paul 2005. *The Brooklyn Follies*. Faber and Faber, London.

Auster, Paul 1982. *The Invention of Solitude*. Faber and Faber, London.

Auster, Paul 2001. *Leviathan*. Faber and Faber, London.

Auster, Paul 1990. *Moon Palace*. Penguin Books, London.

Auster, Paul 2004. *The New York Trilogy*. Faber and Faber, London.

Balázs, Béla 1999. "Fra *Der Sichtbare Mensch*". Oversatt av Christian Lund. I Hallvard J. Fossheim (red.): *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Benjamin, Walter 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur og politikk*. Oversatt av Torodd Karlsten. Gyldendal norsk forlag, Oslo.

Bewes, Timothy 2006. "Paul Auster's Cinematographic Fictions: Against the Ontology of the Present" *New Formations* 58 pp 81-98.

Blanchot, Maurice 2001. "Orfeus' blikk" Oversatt av Marius Wulfsberg. Fra kompendiet *Modernismens estetik*. Unipub kompendier, Universitetet i Oslo.

Cavell, Stanley 1999. "Fra *The World Viewed*". Oversatt av Christian Lund. I Hallvard J. Fossheim (red.): *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Cavell, Stanley 1979. *The World Viewed*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

Culler, Jonathan 1985. "Changes in the Study of the Lyric" I Hosek og Parker (red.): *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Cornell University Press.

DeLillo, Don 1998. *Underworld*. Simon & Schuster, New York.

Didion, Joan 2006. *The Year of Magical Thinking*. Harper Perennial, London.

Deleuze, Gilles 2001. *Cinema 1. The Movement Image*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam. The Athlone Press, London.

Deleuze, Gilles 1997. *Cinema 2. The Time Image*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Robert Galeta. The University of Minnesota Press. Minnesota.

Epstein, Jean 2004. "Ur En maskins intelligens" I Trond Lundemo (red.) *Konst och film – texter före 1970 [1]*. Raster förlag, Malmø.

Jarvie, Ian 1987. *Philosophy of the Film. Epistemology, ontology, aesthetics*. Routledge & Kegan Paul, New York.

Johansen, Anders 2003. *Samtalens tynne tråd. Skriveerfaringer*. Spartacus Forlag, Oslo.

Kessler, Frank 2004. "Photogénie och fysiologi". I Trond Lundemo (red.) *Konst och film – texter efter 1970 [2]*. Raster förlag, Malmø.

King, Norman 1996. "The Sound of Silents" I Richard Abel (red.) *Silent Film*. The Athlone Press, London.

Kozloff, Sarah 1988. *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press, London.

Lindsay, Vachel 2004. "Hieroglyfer". I Trond Lundemo (red.) *Konst och film – texter före 1970 [1]*. Raster förlag, Malmø.

Lundemo, Trond 2004. "Introduktion: Att tänka i de intelligenta maskinernas tidsålder" I Trond Lundemo (red.) *Konst och film – texter efter 1970 [2]*. Raster förlag, Malmø.

Mallarmé, Stéphane 2005. *A tomb for Anatole*. Oversatt av Paul Auster. New Directions Books, New York.

Nabokov, Vladimir 2001. *Laughter in the Dark*. Penguin Books, New York.

Nabokov, Vladimir 1989. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Vintage International, New York.

Ovid 1990. *Ovids förvandlingar*. Oversatt av Otto Steen Due. Centrum, Gylling.

Peacock, Jim 2006. "Carrying the Burden of Representation: Paul Auster's *The Book of Illusions*." *Journal of American Studies*, 40 (2006). Cambridge University Press.

Poe, Edgar Allan 1994. *Selected Tales*. Penguin Books, London.

Rabinowitz, Paula 2006: "Ch. 1: Wreckage upon wreckage: History, Documentary, and the Ruins of Memory" i *They Must be Represented. The politics of Documentary*. Fra kompendiet *Part 2 of 2 Movies and American Culture*. Unipub kompendier. Universitetet i Oslo.

Renard, Paul 2003. "Quand le roman actuel fait son cinéma. Pierre Alferi, Paul Auster, Didier Blonde, Tanguy Viel." *Positif*, april 2003 nr. 506.

Schött-Kristensen, Lene 2005. "Hector Mann and Henry Roth: Portraits of Invisible Men in Paul Auster's *The Book of Illusions*". *American Studies in Scandinavia* 37 (2):44-69.

Skårderud, Finn. "Å skrive er en kjærlighetshandling. Paul Auster i samtale med Finn Skårderud." Nettadresse: <http://www.skarderud.no/askriveerenkjarlighetshandling.asp>
Konsultert. 30.10.2006.

Stam, Robert 1999. "Fra *Reflexivity in Film and Literature*". Oversatt av Christian Lund. I Hallvard J. Fossheim (red.): *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Söderbergh-Widding, Astrid 1997. *Blick och blindhet*. Bonnier Alba essä, Stockholm.

Söderbergh-Widding, Astrid 2002: "Minnets och glömskans bilder. Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinema" fra boken *Montage. Om film*. Bonnier essä, Falun.

Thyssen, Christina 1995. "Pinocchio som model for en poetik" *Norskraft*, Universitetsforlaget AS, Oslo. 2/95.

Filmografi

Ball, Alan 2001-2005. *Six Feet Under*.

Epstein, Jean 1928. *La chute de la maison Usher*.

Haneke, Michael 2000. *Code inconnu: Récits Récit incomplet de divers voyages*

Lynch, David 2001. *Mulholland Drive*.

Lynch, David 1990-1991. *Twin Peaks*.

Rivette, Jacques 1991. *La belle noiseuse*.